جماليات القصة القصيرة

قراءة في تجربة إلياس فركوح

رقم الإيداع لدى دائرة
المكتبة الوطنية
٢٠٠٨/١٠/٣٤٣٩

٨١٣,٠٩

عبيد الله ، محمد

جماليات القصة القصيرة : قراءة في تجربة إلياس فركوح/ محمد حسين عبيرد الله .- عمان : دار أزمنة ، ٢٠٠٨ .

(١٤٣) ص

ر.أ. ٢٠٠٨/١٠/٣٤٣٩

الواصفات : / النقد الأدبي/ / التحليل الأدبي/ / القصة القصيرة/

❖ أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية

ISBN 978-9957-09-359-4 (ردمك)

جماليات القصة القصيرة : قراءة في تجربة إلياس فركوح : محمد حسين عبيد الله

الطبعة الأولى : 2009

أزمنة ®

أزمنة للنشر والتوزيع
تلفاكس : 5522544
ص.ب: 950252
شارع وادي صقرة ، عمارة الدوحة ، ط4
E.MailLinfo@azminah.com
Website:http://www.azminah.com

تصميم الغلاف : أزمنة (إلياس فركوح)
فرز وسحب الأفلام زمرّد
الترتيب الداخلي : ازمنة (نسرين العجو ، إحسان الناطور)
الطباعة : مطبعة السفير/ الأردن
تاريخ الصدور : كانون الثاني/ يناير 2009

دراسات

محمد عبيد الله

جماليات القصة القصيرة

قراءة في تجربة إلياس فركوح



المحتوى

مدخل

تعدّ تجربة (إلياس فركوح) ❖ تجربة سرديَّة مميَّزة وخصبة، ومع أنَّ هذا الوصف يمكن أن يكون وصفاً عامّاً، يطلق بتسامح على تجارب كثيرة، فإنَّه في حالة (فركوح) يكتسب معنى خاصاً فعلياً، وذلك حين نتأمَّل المعمار السردي الذي انشغل الكاتب بتشييده على مدار سبع مجموعات قصصية صدرت في خمسة وعشرين عاماً، وهو معمار نوعي من الناحية الجمالية، وغنيّ من الناحية الكميَّة، مما يشير إلى تنامي التجربة واتِّصالها، ورغبة صاحبها في تسجيل اسمه الخاص وبصمته الأسلوبيَّة المميزة. ويمكن أن نتنبه إلى الوعي النظري الذي يساند التجربة ويساعد على مقاربتها، ويتمثل ذلك الوعي في عدد من الشهادات والمقالات والكتابات المتنوِّعة مما له صلة بالفنِّ القصصي، وهو ما يعزّز وفاء (فركوح) لتجربته

❖ إلياس فركوح: مواليد عمّان سنة 1948، درس في مدارس عمّان والقدس، وحصل على بكالوريوس في الفلسفة وعلم النفس من جامعة بيروت العربية. عمل في الصحافة الثقافية وشارك في تحرير مجلة (المهد) الثقافية ذات التوجّه الحداثي في النصف الأول من الثمانينات. كما عمل في قطاع النشر، ومنذ عام 1992 أسّس (دار أزمنة) حيث يعمل مديراً لها. له سبع مجموعات قصصية هي: الصفعة 1978، طيور عمّان تحلّق منخفضة 1981، إحدى وعشرون طلقة للنبي 1982، من يحرث البحر 1986، أسرار ساعة الرمل 1991، الملائكة في العراء 1997، حقول الظلال 2002 وله ثلاث روايات هي: قامات الزبد 1987، وأعمدة الغبار 1996، وأرض اليمبوس 2007 وله كتاب: ميراث الأخير/ نصوص 2002. وله عدّة إصدارات في مجالات الترجمة والشهادات والمقالات الأدبية.

الخاصة، ولفنّه، مثلما يشير إلى عمق انشغاله بأسئلته المختلفة التي يجتهد في استيفاء أبعادها، وفي توسيع مداها، مما يقدِّم إضاءات متزايدة حول مشكلة الكتابة، وأسرارها الممتدة.

كتابة مخاتلة

ومن جانب آخر تتوافر هذه التجربة على مداخل متعددة للناقد والدارس والقارئ، ليتابع جانباً مضيئاً من حركة السرد العربي، ولا يعني هذا أنها تجربة سهلة أو متاحة، وإنما هي تجربة متحدية تحفر في أرض بكر، وتحفِّز قارئها على استنهاض طاقاته محاورةً وتساؤلاً، وإذا شئنا استعارة عنوان إحدى شهادات الكاتب (لعبة الصيد المخاتلة)، فإننا سنصف هذه الكتابة بأنها من ذلك النمط المخاتل الذي ينأى عن التحديد والانضباط النهائي، وبذلك تفارق الكتابة منطق الجواب إلى حيرة السؤال، وتسعى إلى تلك المناطق المخاتلة التي لم تألف الكتابة محاورتها، ومجابهتها. وكل نصّ من نصوص (فركوح) ينفتح على أسئلة وخيارات متعددة، وطبقات متداخلة، يقف أمامها القارئ، بما يشبه طرق الأبواب المسحورة في حكايات التراث، تلك الأبواب التي تتناوب بين المغلق والمفتوح، وتظلّ تتعدد وتتكاثر، في متوالية متتابعة من غير أن تصل إلى صيغة الباب المغلق، أو الأفق المسدود.

ولعل هذا الملمح الابتدائي يشير إلى ما يسميه الدارسون عادة بالتجريب، ويدخل في آفاق (ما بعد الحداثة)، بمعنى عدم استقرار الكتابة في أطر ثابتة، وانتفاء وجود شروط أو قواعد منضبطة لها، فكلُّ نصٍّ يقدِّم خياراته ومكوناته وأساس بنائه، وليس من معيار ثابت لقبول النص أو رفضه، إلا ما تفرضه نواميس الإبداع مِما يمكن للنص ذاته أن يجترحها

أو يعدّل فيها، فتجربة (فركوح) واحدة من تجارب قليلة اختارت «الاختلاف»، واستندت إلى رؤية كاتبها شديدة «الذاتية» و«الخصوصية»، واستندت في تسويغ اختلافها إلى أنّ القصة القصيرة (كجنسٍ أدبي) من تلك الأجناس التي بنيت على التجريب وتعدد الخيارات، ولا نستطيع أن نضبط مرحلة واضحة من حياتها اتّسمت بالتحديد أو الضبط، ولذلك ظلّت عصيّةً على التعريف المتّفق عليه، وحتّى اليوم لا نستطيع أن نتبيّن ماهيّتها بوضوح، فهي جنس «مخاتِل» بتعبير فركوح نفسه، وليس من صيغة نهائية لها. واستناداً إلى هذه الرؤية التي نتفق معها، فليس هناك منهج جاهز أو مكتمل يمكن أن يكون صالحاً أو كافياً لِمحاورتها، وإنّما يمكن اللجوء إلى منهج قرائي مفتوح، يقرأ النصّ بالنصّ، ويحاول أن يعنى باكتشاف آليات حركته وتركيبه ومساءلة ملامحه الأسلوبية من داخله، ووفق العناصر الجمالية التي يقترحها.

وقد انشغل النقد العربي بقراءة وجوه التجريب الشعري، وأنماط التجريب السردي (الروائي)، وشيَّد ما يشبه النظريات لِهذين الجنسين، لكنه التفت التفاتاً محدوداً للقصة القصيرة، فلم ينظر إليها في صورة جنس مستقل يستحق تأسيساً نظرياً وتحليلاً تطبيقياً في ظلّ الشروط الخاصة والآفاق الممكنة للفن القصصي، وهكذا ظلت القصة ملحقة بالرواية أو الحكاية الشعبية أو ألوان السرد الأخرى. بل إن هذه المسألة يمكن تعميمها على النقد العالمي كلّه، إذ نجد إرثاً نقدياً واسعاً للرواية ولتحليل الحكايات، لكننا نجد اهتماماً محدوداً بالقصة القصيرة.

ومع ما بين الرواية والقصة القصيرة من نسب مشترك، ومن صلات حميمة، تسوّغ الكلام المشترك عنهما، فلا بدّ من مجابهة الجنس القصصي وحده، ولا بدّ من السعي نحو تلك الاحتمالات المضمرة في

البناء القصصي ، من غير أن نطمح إلى تثبيت قوانين منضبطة ، أو نهائية ، فعلم السرد هو علم جمالي ، تتعدد مستوياته وأنماطه ، لكنه مع هذا التعدد ليس عصياً على الوصف ، وعلى وضع إشارات محكمة يمكن أن تفيد المشتغلين في هذا الحقل .

وتجربة (إلياس فركوح) من أكثر التجارب العربية تطوُّراً ونضجاً ، ومن أوضحها صلاحيَّة لبناء مشروع نظرية قصصية عربية ، وهي ـ إلى جانب تجارب عربية مميزة ـ يمكن أن تساعدنا بفعالية في اكتشاف تلك القوانين المضمرة التي تتحكم في السرد ، وتهيئ له فرصة الانفتاح على احتمالاته المختلفة ، ويمكن أن تدلَّنا بعمق على كيفيَّة تكوُّن القصة الجديدة ، وكيفيَّة تعيُّنها في مبناها السردي اعتماداً على تلك الاحتمالات الحيويَّة .

أفق البدايات :
الصفعة

مجموعة (الصفعة) أولى مجموعات الكاتب، وقد صدرت في طبعتها الأولى عام 1978 عن دار الشؤون الثقافية ببغداد، واشتملت على إحدى عشرة قصة تتعدد بيئاتها وأمكنتها العربية : القاهرة، عمان، بيروت، القدس . . . وهي ذات مرجعيات واقعية واضحة ، من حيث الإشارات السياسية والاجتماعية، ونجد فيها بعض مياسم المناخ السائِد آنذاك من ناحية مراعاة مبادئ «الالتزام»، والانطلاق من المنظور «الطبقي»، والكتابة عن قضايا سياسية واقتصادية واجتماعية واضحة ولكنّ وضوح هذه المياسم لا يلغي قلق الكاتب من الاستناد إلى تلك العموميات ، وعدم رضاه عنها ، ولذلك نجد في مستوى ثان من القراءة أن المجموعة تضمر إرهاصات اختلافها ، وتومئ إلى ميل الكاتب إلى الرؤية «الفردية» التي يصعب أن تقنع بالقوانين الشمولية التي كرّستها «الواقعية الاشتراكية» بشكل أساسيّ .

وأكثر شخصيات المجموعة شخصيات مثقفة من الطبقة المتوسطة (طالب، سياسي، تاجر . . .) وأحياناً شخصيات كادحة تستجيب لمناخ المرحلة والدفاع عن العمال و الكادحين (سائِق، عامل تنظيفات، عاطل عن العمل . . .)، وكثيراً ما يكون للشخصية اسم محدد متمم لوظيفتها وطبيعتها، (وتسمية الشخصية سمة واقعية غالباً . . .) كما نجد صورة المكان مرتبطة بهذه المرجعيات، فهو مكان واقعي، يحيل على أماكن

حقيقيَّة يمكن للقارئ أن يتعرف عليها في القصة والواقع، فالمكان هنا هو الحيز الذي تشغله الشخصية، وتتفاعل معه، وتؤدي فيه وظيفتها الواقعية والسردية معاً، أي أنّ العناصر القصصية المألوفة غالباً ما تكون شديدة الوضوح، بوصفها إطاراً بنائياً للقصة .

سيطرة الفكرة ومفهوم المغزى :

كما تتّسم قصص مجموعة (الصفعة) في تلك المرحلة بوضوح الفكرة والمغزى، ويبدو العالم القصصي معدّاً للتعبير عن فكرة محددة، وهي فكرة شاملة ذات صلة بحركة الواقع، فالرؤية الفكرية تحكم العالم السردي وتتحكم فيه، وتسبغ عليه مياسم سردية تهدف إلى تأثيث المبنى السردي بما يتناسب مع تلك الرؤية، وفي هذا السياق نضع تلك التناصات الصريحة التي تأخذ صورة مقتبسات محددة في جسم القصة، فَيُدخل الكاتب مقاطع من قراءات فلسفية وأدبية وسياسية، كما يعتمد على استحضار مواد صحفية وأخبار ومقالات ومشاهدات، مثلما يستدخل مقاطع أو مشاهد من أفلام وبرامج تلفزيونية ذات مغزى سياسي، تعاضد فكرته وتدعمها أو تعبر عنها. وهذه الطريقة التركيبية في تشييد المبنى السردي تبدو ملمحاً واضحاً لمجموعة (الصفعة) لا تكاد تنجو منها قصة واحدة .

ومن أمثلة ذلك ما ورد في مقاطع متعددة من قصة (بروميثيوس يستحضر المطر) ❖، التي تتعالق مع الأسطورة اليونانية في عنوانها، وفي المقطع الافتتاحي . ويقتبس الكاتب فقرات من كتاب (أساطير العالم

❖ الأعمال القصصية ، ص29.

القديم) ويحدد أرقام الصفحات، في هيئة مقتبسات مباشرة مأخوذة عن مراجعها، من غير أن تذوب في النص السردي، وتظلّ في صورة مؤشرات يمكن اعتماداً عليها وعلى بقية المقتبسات أو الإشارات الأخرى تحديد طبيعة ثقافة الكاتب ونوعيتها في مرحلة مبكرة، وهي عامةً تبدو مرتبطة بدراسته الجامعية في بيروت (الفلسفة وعلم النفس)، مضافاً إليها مقتضيات الاهتمام السياسي والتنموي مما يتّصل بهاجس تغيير الواقع والتدخُّل فيه على نحو صريح، مما انشغلت به الكتابة القصصية في مرحلة السبعينيات .

تدلل هذه المقتبسات وما يتبعها من إشارات على ثقافة الكاتب ومرجعياته الفكرية والنظرية من جانب، وتؤشر على رغبته في تثقيف قصته وتجاوز محاكاة الواقع أو رسمه على نحو فوتوغرافي أو مرآوي من جانب آخر، فمنذ البداية يبدو (فركوح) قلقاً من مسألة صلة الكتابة بالواقع، ويبدو واعياً إلى أنها ليست صلة انعكاسية صريحة، وإنما لا بدّ لها أن تمرّ بتحويلات فنية وجمالية تقتضيها الطبيعة الابتكارية والتأملية وسائر آليات الكتابة ودوافعها، وإذا كان هذا القلق لم يجد صيغة كافية أو ملائمة في هذه المرحلة، فإنه ـ لاحقاً ـ سيتعين في أشكال جديدة تقطع صلتها الصريحة مع الواقع ـ بمعناه التقليدي ـ مثلما ستذوب هذه المقتبسات الطافية على سطح الكتابة، لتقطّر في سرد مبتكر لا يسمح بظهور تناصّات أو مقتبسات خارج النسيج السردي .

وإذا نظرنا في قصّة (الشيخ أحمد)❖ أولى قصص المجموعة، فسنجد قصة أميل إلى التركيب من البساطة، وتقوم حركتها السردية ـ ظاهرياً ـ على قصة شاب وفتاة يستقلان سيارة أجرة وقت المساء، لتنطلق بهما من

❖ الأعمال القصصية ، ص13 .

أمـام (دار الكتـاب العـراقي) في القـاهرة، وتمرّ بكوبري قـصـر النيل، لتوصلهما إلى (كازينو) بقصد قضاء السهرة، فالمتن الحكائي لا يشتمل على أكثر من هذا الملخص مضافاً إليه التقاط صورة مشتركة، وشرب فنجانين من الشاي . . . أمّا المبنى السردي فيتأثث بمكونات لا تنبعث من المتن وإنما يتمّ استدخالها عبر فعالية الذاكرة، أي من خلال تداعيات الشاب واستذكاراته التي تشكّل جوهر القصَّة .

والراوي في القصَّة يروي بضمير المخاطب في صورة ما يسمَّى بالتجريد (أي أن يجرِّد المتكلم من نفسه شخصية أخرى ويخاطبها) ويتقاطع مع هذا النمط من السرد حوارات قصيرة بين الشاب والفتاة وشخصيات عابرة أخرى، مثلما يتقاطع السرد مع الوصف ومع التداعيات ذات الصلة بتيار الوعي، وهذه الأخيرة هي الأبرز من حيث هيمنتها على القسم الأكبر من مساحة القصَّة .

وإذا كـان المتن الحكائي يدفعنا لتوقـع حضـور قصة حبّ بيـن شـاب وفتاة، يبحثان عن (كازينو) لقضاء السهرة، فإننا نفاجأ بالجدية البالغة في مـبنى القـصـة، إذ أن لقـاءهمـا لم يكن إلا ذريعـة للحـديث في الأمـور السياسية والاجتماعية، وفي كشف بعض جوانب الواقع العربي (المصري خاصّة) بعد توقيع اتفاقية (كامب ديفيد)، فالعلاقة الإنسانية تكاد تكون منقطعة بينهما ولا تكاد تبين وسط احتشاد المحمولات السياسية والفكرية، وكأن ازدحام الواقع واختلاله يمنعان من الحبّ أو يتناقضان معه، ولكن انطلاقاً من أن القصة ــ أية قصة ـ تقوم على نية المؤلف، فإننا نعدّ هذا المظهر دليلاً على هيمنة القضايا الكبرى، وصدى لدعاوى الالتزام، في مرحلة لم تكن تسمح بغير ذلك، أي أن هذه الجدية البالغة، وتغييب العناصر الإنسانية المتوقعة نتجت عن مراعاة المناخ السائِد آنذاك، أكثر من

مراعاة مقتضيات السرد، والإطار العام الذي وضعت فيه الشخصيات.

وتتركّب القصة من طبقات متداخلة، كأن يمزج الكاتب بين السرد (متمثلا في حركة الشخصيات في الطبقة الأولى)، والوصف أو المشهد البصري (الذي يتوقف فيه السرد لصالح الوصف أو الصورة الموازية وهذا يمثل الطبقة الثانية)، ومن أمثلة هذا التداخل المقطع التالي من قصة (الشيخ أحمد):

«عندما اقتربتما من نهاية الكوبري انتبهتَ، وكانت المرة الأولى، إلى الاسم المحفور على قطعة رخام أو مرمر قديمة: (كوبري الخديوي إسماعيل)، وفوقها يربض تمثال أسد الإمبراطورية البريطانية. دار السائِق بالعربة حول الميدان ودخل الشارع».

فالمشهد الوصفي يقطع السرد: (عندما اقتربتما من نهاية الكوبري) جملة سردية، لكن لقطة (الكوبري) تحيل إلى انفتاح المشهد الوصفي وتسمح به، ويمكن أن نلاحظ طبيعة الموصوفات وأبعادها السياسية التي تحيل إلى التذكير بحقبة الاحتلال أو الاستعمار وإلى حقبة الحكم الخديوي ذات المدلول الرجعي بحسب التصنيف الأيدولوجي القومي الذي لا تبعد عنه القصة كثيرا بل تستقي منه كثيرا من مرجعياتها الفكرية، أي أن الموصوفات تهيئ لما سيأتي، وتظل منسجمة مع الخطاب السياسي الذي تعبر عنه القصة، وهذا يحيلنا إلى أهمية الاختيار كعنصر أساسي في الوصف. وتستأنف القصة صيغتها السردية بجملة (دار السائِق بالعربة...).

وبعد ذلك بسطور تترك القصة الاستمرار في السرد لصالح التذكر «*كنتما في سينما (راديو) وشاهدتما فيلم (على من نطلق الرصاص)*»، ثمّ يرد ملخّص حكائي لقصة الفيلم أشبه بقصة داخل القصة، ويستمر

حضور هذا التذكر و استعادة شخصية (الشيخ أحمد) التي ستتوسع تدريجياً كشخصية مؤثرة على الشاب (بطل القصة)، وستنتقل القصة إلى فيلم (العصفور) الذي يندمج مع الفيلم الأول من خلال ما تحدثه الذاكرة من روابط غير منضبطة أو منطقية، ويمتدّ (الحديث الذاتي) على مساحة واسعة من القصة ولا يكاد ينقطع إلاّ بإشارات عابرة، بقصد كسر الرتابة، والتذكير بالمتن الحكائي الأول الذي يشكل الطبقة السرديّة الظاهرية .

وتتغذى المشاهد السينمائية بمقتطفات من الصحافة، تبدأ هكذا :

«سألتكَ : ماذا قرأت في صحيفة اليوم ؟

قفز إلى ذهنك مقال ضمنته كاتبته عشرات الأسئلة كـ : . . . . » .

ونلاحظ هنا تصميم القصة (وخلفها الكاتب) على منع أي حوار محتمل حول قضايا إنسانية أو تفصيلية، فالسؤال عن الصحيفة هو ـ من الناحية السردية ـ محاولة لتطوير القصة، والبحث عن منفذ جديد أو إضافي، لكنه لا يأتي إلا بتراكمات إضافية حول هواجس الشخصية واهتماماتها الجادَّة، في سياق لا يكاد يحتمل هذه الجدة ، وبدلاً من انتظار إجابة الفتاة يذهب الشاب مع أحاديثه الذاتية ويستذكر حوارات أخرى مع أصحابه حتَّى يصل إلى جملة (مصر كانت في عروبتها) التي تخرج من صورة الذهن إلى صورة منطوقة تسمعها الفتاة، ثم يعود إلى أفكار المقال متسائلاً مع الكاتبة عن (سلاح البترول العربي . . .) .

وتظل هذه الأفكار موجّهة لحركة الشخصيات، فحتَّى (الجرسون) يتَّخذ منه الشاب فرصة للإطلالة على الواقع العربي حين يسأله عن معرفته للقراءة (تجيد القراءة يا سلامة؟)، وبعد ذلك قرابة صفحة عن مقال الصحيفة، لكن هذا الجزء يرد في صورة محاورة مع الفتاة، محاورة من طرف واحد، هي تسأل وهو يجيب ويفلسف الأمور ويحللها .

وينتهي الأمر بـ «*وانسحبت الطاولة من الوجود، وكذلك التي معك وجميع المرئيات، انفجرت غمامة عاصفة نشلتهم جميعاً إلى فراغ بعيد لا مرئي، فبقيت وحدك والليل والنيل. فجأة برز الشيخ أحمد من قاع النيل المظلم وأخذ يمشي عليه، بيديه رزم الكتب المربوطة بحبل نحيل...*».

ونلاحظ هنا أن الانتقال يتمّ بطريقة منطقية معدة بانكشاف معلن عنه، أي أن الحدود بين طبقات السرد واضحة معلنة، بما يعني أن آليات الدمج بين الواقعي والمتخيَّل ليست ناضجة أو مكتملة، ونستمرّ مع هذا المشهد ومع تخيّل (الشيخ أحمد) الذي جاء به من قصص الأفلام، لكنه حوله هنا إلى بعد رمزي يتمثَّل في صورة المنقذ أو الولي الصالح المنتظر، ويظل معه حتَّى يصرخ عليه ويناديه بصوت مرتفع، مما يستدعي تدخُّل الفتاة: «*ما بك، أين وصلت بك رحلتك؟ نظرت إليك وكلَّك ملفوف بغلالة شفافة من الحضور والغياب الصوفي الغامض*».

ولعلّ القارئ يلاحظ هذا النمط من الشروح والتعليقات التي لا يحتملها السرد، وينتهي الأمر على أية حال، بتدخل الفتاة، وبالمنديل الورقي الذي تقدِّمه لصاحبها ليمسح عرق الرحلة ومتاعبها.

وإذا كانت شخصية الشاب قد جاءت على هذا النحو من الوضوح الفكري والانشغال بالواقع المدجج بالخيبات والتراجعات، فإن شخصية الفتاة شخصية غائمة غائبة، وليس لها دور سوى طرح بعض الأسئلة، والتقاط الصّورة التذكارية، أي أنها ظلَّت محجّمة عن حضورها، ولم تظهر كشخصية مشاركة حرّة، بل اكتفت بدور مساعد في استحضار الأفكار التي غلبت على القصة.

وبصورة مجملة فإن غلبة الأفكار ستظلّ هي المتحكِّمة في النسيج

السردي، وسنظلّ مع الشخصية/ الفكرة في أغلب قصص هذه المجموعة، وهو ما ستنقطع عنه قصة (فركوح) في المجموعات اللاحقة، إذ ستدبّ الحياة في الشخصيات، ثم في مراحل متأخرة، سيتخلَّص من حضور الشخصية بمعناه المألوف نهائياً، لصالح بدائِل أخرى أو طرائِق أخرى ستتبدى لاحقاً.

الكولاج والتركيب:

أما قصة (لعنة المواطن سمعان الصليبي) ❖ فتشتمل على عنصر التركيب أو تقنية (الكولاج) التي لاحظناها وأشرنا إليها سابقاً، لكنها في هذه القصة أكثر فعالية واستقامة، ونجد مفتتح القصة دالاً ومهيئاً للنسيج السردي، وهي تبدأ بمشهد وصفيّ، سيظلّ يميز مفتتحات (فركوح) فيما يشبه المطلع الشعري، أو إشارة الفيلم السينمائي:

«زحفاً وببطء، يتسلل العجوز (سمعان الصليبي) عبر الممر الطويل المزدحم باللوحات على جداريه المتقابلين، والمزهريتان الكريستال المنتصبتان بشموخ فوق أرفف مطعَّمة بالنحاس المزخرف، والمثبتة في الجدار».

فهذا الوصف الذي يتعلق بالفضاء القصصي يدلنا على طبيعة الشخصية ومظاهر الغنى التي تليق بتاجر تحف ـ كما ستفصِّل القصة لاحقاً ـ أي أنها تقدِّم فضاءً يعرّف بالشخصية، ويكثف انتماءها الطبقي من الناحية الخارجية، لكن هذا الفضاء الأنيق سيهتز أمام أشكال المعاناة الداخلية أو الاضطراب الداخلي للشخصية، إذ تعرّفنا القصة على مشكلته مع الزمن (خروجه من الوطن، شيخوخته، سأمه من الزوجة المريضة،

❖ الأعمال القصصية، ص21.

الوحدة التي يعيشها، الابنة الوحيدة التي ليست له . . .)، وسيعمد الكاتب إلى تأثيث مبناه السردي بمكونات شتَّى : مكوّنات تشكيلية (صورة/ لوحة القدس)، صور من برامج تلفزيونية (أمريكية)، مقاطع من الأخبار، أغاني وطنية، مشهد التعميد المسيحي، . . . الخ . ولكن هذه المكونات ترد مندمجة في النسيج القصصي من خلال ورودها من زاوية نظر الشخصيات، وإبراز تفاعلها معها من ناحية، واختيار مكونات دالة في سياق المواقف القصصية المتعلِّقة بالشخصيات، كما أنَّ القصَّة في المستوى التقني تحاول أن تحاكي لغة السيناريو وأسلوب الكاميرا، أي أن تلك المكونات لا تظل خارجية ولا جامدة، وإنما تتفاعل مع النسيج السردي، وتصبح جزءاً أساسياً منه، تأخذ منه وتعطيه، مما يعطي القصة أبعاداً حيوية واضحة، ويخرجها إلى حد ما من الصيغة الواقعية المتعارف عليها. ومن خلال المراوحة بين الصور المشاهدة وحركة الشخصيات الداخلية (وحركتها في المنزل أو في الزمن / الماضي / الحاضر . . .) يتشكّل النسيج ويكتمل على نحو متحرِّك، فيكفل للقصة انسجام العناصر المكونة، والمحافظة على ما تتطلّبه من عناصر الحيوية والتشويق.

كما تمثِّل هذه القصة بروز الأثر المسيحي في قصص (فركوح) بما يشتمل عليه هذا الأثر من خصوصية وتنويع، ليس من ناحية عقدية وإنما من ناحية المناخ والمؤثرات الثقافية المتَّصلة بحياة الشخصية القصصية، وسيظلّ هذا المكوّن حاضراً في قصص لاحقة، ليمثِّل خصيصة واضحة في جانب هام من نتاج الكاتب .

وتنتهي القصة ـ التي بناها الكاتب في مقاطع أو مشاهد فصل بينها بعلامات واضحة ـ بفقرة صغيرة تكثّف المكونات التي بنيت عليها، وكأنها صورة مصغرة لها :

«تنسلّ بكل هدوء عائدة إلى غرفتها .

[يا جسراً خشبياً فوق النهر . . .]

يظلّ هو على وضعه المتصلِّب

[تعال إلى حيث النكهة . تعال إلى مالبورو]» .

نلاحظ هنا الميل إلى الجمل المكثفة ، وإلى تباين المستويات اللغوية ، فالجملة الأولى جملة سردية مبنية على الفعل المتصارع (تنسلّ) : فعل انسحابي ، يمثل هروب الزوجة من زوجها ومن التقاء عيونهما ، وقد هيأ القاص لهذه الجملة في المقاطع السابقة للخاتمة ، إنه فعل هروبي ، انعزالي ، تسوّغه القصة اعتماداً على ما تخفيه الزوجة عن زوجها ، فالبنت ليست له ، وليست ابنة شرعية ، والمرأة تحسّ بالخطيئة بعد هذا العمر ، أما الرجل العجوز فلا يعرف هذه الحقيقة ، ما يعرفه أن البنت ليست له لأنها مع زوجها في أمريكا . والجملة الثانية جملة غنائية فيروزية تتكفل بربط القصة بالوطن ، وهي صيغة ندائية (يا جسراً خشبياً) نداء للجسر الذي يمثّل وسيلة الخروج من الوطن (الانفصال عنه) ، كما يمثّل احتمالية العودة أو الرغبة فيها (الاتصال) ، ولنتذكر أيضاً حالة الاتصال والانفصال بين الشخصيات نفسها (سمعان وزوجته وابنته «غير الشرعية») . والجملة الثالثة تخصّ شخصية (سمعان) حيث يظلّ وحيداً (متصلّباً) أمام شاشة التلفزيون وأمام انسحاب الزوجة وانفصالها الهروبي . أما الجملة الأخيرة فهي مستمدَّة من صيغة الإعلان التلفزيوني (السجائر الأمريكية) وهي تتعارض لغوياً ودلالياً مع الجملة الغنائية (الجادة) ومع وضعية الشخصيات وأحوالها النفسية . . . ولكنها تحيل إلى عمق الاضطراب الذي يعيشه الإنسان المعاصر ، وهذا الذي نجده في فقرة مكثفة كهذه ، سيظلّ أيضاً مما يسم كتابة (فركوح) في غناها اللغوي ، وفي

ميلها إلى الكثافة بديلاً للسرد الممطوط أو الخطّي. أما وضعية السرد التي يمكن أن تولّد مثل هذا السرد فهي أشبه بالكاميرا التي تمرّ على المكونات وتنتقل بسرعة ومهارة بين مكونات متعددة، فتضبط كل واحد منها في وضعية معينة، وتجمع صورة ممتلئة بالدلالات، وغنية بالتقاطعات الدالة.

وعبر هذا السرد المتحرك، تجاوزت قصة (فركوح) احتمالية الوقوع في أسر الفكرة الطبقيَّة، فإذا كان الانتماء الطبقي واضحاً عند سمعان وأسرته، فإن القصة لم تذهب في إدانته، ولم تضعه في مقابل شخصيات مناقضة طبقياً، أي أن الشخصية هنا لم يحكم عليها وفق انتمائِها الطبقي، ولم ترسم بالنظر إلى محددات هذا النمط كما شاع في طائفة من قصص السبعينيات، وإنما أفلتت منه إلى مدى سردي مختلف.

بذور الأسلوب السردي:

أما القصة التي تشتمل على الصيغة الأثيرة عند (فركوح) مما استقرّ عليه أسلوبه، أو كاد يستقرّ، في مراحله المتأخرة، فنعتقد أنها القصة التي تحمل عنوان (قصة طويلة جداً) ❖، وأول ما يمكن الانتباه إليه خدعة العنوان أو مخاتلته، فالقصة لا يزيد حجمها عن صفحة ونصف، مما يعني أن الطول المشار إليه في العنوان يتعلق بدلالة القصة وليس بحجمها. مثلما تخلو القصة من شخصية واضحة أو محددة كما هو الحال في بقية القصص، فهي القصة الوحيدة التي استغنت عن الشخصية القصصية الواضحة. وتتكون من مقاطع صغيرة معنونة (عن بعد، من شاهق، عن قرب، وصية)، ومن هذه العناوين نستطيع أن نحدد طبيعة السرد أو

❖ الأعمال القصصية، ص19.

منظوره مما له صل بالتقنية السينمائية ، فكأن هذه المشاهد ملتقطة من أوضاع مختلفة ، ويتشكل المبنى السردي من خلاصة الصور أو المشاهد ، وليس هناك راوٍ بالمعنى الواضح سوى تقنية الكاميرا الضمنية .

وهناك عناية بالفضاء النصِّي ، ففي ظلّ غياب الفضاء القصصي ـ كمعادل للمكان ـ يغدو الاهتمام بالفضاء النصِّي بديلاً أساسياً من حيث الوضع الجغرافي للنسيج اللغوي على الورق ، بما فيه من تقسيم الجمل والعناية بالفراغ والبياض . . . ويتشكل هذا الفضاء مرتكزاً أساسياً لفركوح وسيشغل جانباً واضحاً من اهتمامه بتوسّع متدرج فيما بعد .

فالمشهد الأول : (عن بعد) يتكوَّن من ستّة سطور ، في هيئة عنقود لغوي ، تشغل كل جملة سطراً (جملة مركبة أو بسيطة) ، والسطور الخمسة الأولى جمل فعلية تبدأ بالفعل المضارع ، وتبدو قصدية الصياغة وحرفتها واضحة (الترقيم إضافة منا لتسهيل التحليل) :

1- يكتب لها وهو يحترق
2- تقرأ له وهي تبكي
3- يسمعها الآخرون
4- ينتبهون أو لا ينتبهون
5- ينتبهون أو لا ينتبهون
6- . . . شيء كالدمع المحترق يتجدد

نستطيع أن نحدس في خلفية هذا المشهد ومن خلال عنونته بأنّ الطرفين (هو ، هي) متباعدان ، وهكذا يحل فعلا الكتابة والقراءة بديلاً للاتصال (تقنية الرسائِل الضمنية) ، ولذلك ترد الجملتان الأولى والثانية بصيغة أسلوبية / تركيبية واحدة ، من خلال تكرار العناصر اللغوية ذاتها ، والتغيير هو في النظام الاستبدالي :

ـ يكتب لها .. تقرأ له

ـ وهو يحترق .. وهي تبكي

فهذا التوازن التركيبي، المشتمل على تَعارض دلالي، مبني على اختيار أسلوبي مقصود، ومهندس، ففي ظلّ غياب الحبكة التقليدية يغدو الاهتمام بعناقيد الجمل ضرورياً وحاسماً في البلاغة الخاصَّة بالسرد الجديد . ونجد جملة (يسمعها الآخرون) التي تنقل الفعل من فعل ذاتي إلى فعل جماعي، من خلال حاسَّة (السمع)، لكن الناتج هو الجملة المكررة مرتين (تكرار أسلوبي) يشير إلى استمرارها في العزلة والوحدة، ونجد الإيقاع من خلال ما يشبه التقفية أو اختيار ألفاظ متقاربة صوتياً، (آخرون، ينتبهون/ مكررة أربع مرات)، وهذا الإيقاع أقرب إلى مقتضيات الشعر من القصة، وهو إضافة إلى الصياغة المجازية للغة ـ يدلنا بعمق على المدى الشعري الذي سيتفجر لاحقاً في قصص (فركوح) وسيغدو أحد محدداتها الأسلوبية .

أما الجملة / القفلة فهي خلافاً للجمل المبدوءة بأفعال مضارعة ترد ضمن صيغة (الجملة الاسمية) «. . . شيء كالدمع المحترق يتجدد» صيغة التشبيه والنقط في بداية الجملة (بما يوحي بالمحذوف أو المسكوت عنه) والفعل المضارع (يتجدد) في نهاية الجملة . . . وهو فعل مفتوح مستمر سواءً في صيغته اللغوية أو الدلالية، وسيكون هذا المناخ الذي يميل إلى الحالات المستمرة، وإلى القصة المفتوحة أفقاً رحباً لهذه التجربة القصصية .

وفي القصة غموض شفاف، مصدره غياب الأبعاد الواقعية المباشرة، والتعويض عنها بهذه المشاهد المكثفة التي ترسم حالة حبّ تصرعه عوامل التهديد مما يتبدّى في صورة (بندقية الصيد) في المشهد الثاني، بندقية

مسددة، وخلفها قنَّاص. وفي مشهد (عن قرب) صورة تجمعهما مع المطر، (صورة اتّصال) لكن البندقية (فعل التهديد وعلة الانفصال والمنع) تطلق رصاصها باتجاههما *«يدها بيده، فجأة وسط المدينة يصرخ صوت... ترتخي الأصابع... ينبت الخوف في الوجه... يطير الأمان... يصرع الأمل... يسقطان... يختلط المطر بالدم... يختلط الحب بالموت»*.

ونلاحظ هنا محاولة تجنُّب السرد الواقعي، إذ كان يمكن سرد الحدث من خلال مرجعية صريحة عن الواقع الذي يعد فيه الحبّ خرقاً وعيباً، ولكن شاءت القصة التحوُّل إلى مستوى تأمُّلي، وإلى العناية بالمبنى السردي أكثر من المتن الحكائي، وهو ما يسم القصة الحداثية أو الجديدة، مما يؤكد اعتقادنا بأن هذه القصة ـ على وجه الخصوص ـ تضمر أكثر العناصر التي طورها فركوح لاحقاً ووسّع من حضورها في قصصه التالية.

والقصة تنتهي ـ سردياً ـ عند المقطع الذي أثبتناه، لكن القاص يختمها بفقرة بعنوان (وصيّة) وهي أشبه بتعليق مضمر على ما حدث، لكنها تظل خارج النسيج السردي، نظرا لوظيفتها التعليقية أو الحِكَمية التي تلتقي مع عنوانها (وصية) وما تشتمل عليه فكرة الوصية من اتّصال بفكرة الموت (الوصية رسالة أخيرة من شخص يستعد للموت إلى آخر حي لعله يفيد منها كخلاصة لخبرة الحياة)، لكن هذا الرابط وحده لا يكفي لتسويغها فنياً، فهي تخرج إلى تعميم شامل وهو تعميم مفيد لكنه ليس ضمن النسيج السردي المُحكم في المشاهد الثلاثة الأولى.

«الحياد جريمة

السكوت جريمة

والكلام أمضى من القتل .

. . . لنكتب إذن ، فالكتابة صلاة الكلمات بالكلمات » .

وهكذا نجد هذه القصة ـ على قِصَرِها ـ قصة دالة ضمن المجموعة الأولى ، من حيث مفارقتها للأسلوب الشائع آنذاك في الكتابة ، ولمقدرتها المبكرة على تجاوز العناصر القصصية القارّة ، واقترابها من الصياغة والملامح الشعرية ، سواءً في المواقف أو الصياغة اللغوية المحكمة ، وما يتخللها من ميل إلى اللغة المجازية التصويرية ، وما ينتج عنها من فضاء دلالي ، يسهم في استكمال النسيج القصصي ، إلى جانب العناية بالفضاء النصّي ـ في ظلّ غياب المكان الفعلي ، وما يتبع ذلك كله من خفاء الشخصية وخفاء الحبكة ـ بمدلولها الشائع ـ بصورة عامَّة .

طيور عمان تحلق منخفضة :
حضور المكان

تحمل المجموعة الثانية لإلياس فركوح عنوان (طيور عمان تحلق منخفضة)❖ ، واللافت في هذا العنوان أنه يشتمل صراحة على دلالة مكانية (عمَّان)، لكن هذه الدلالة ترد في جملة تصويرية تتأرجح في مسافة متوسطة بين المجاز والحقيقة، فما معنى أن تحلِّق الطيور ـ طيور عمان ـ منخفضة؟ وإذا عدنا إلى القصة التي تحمل هذا العنوان❖❖ فسنجدها قصة عمّانية بامتياز تقدّم مجموعة (شلّة) أصدقاء مكونة من خمسة أفراد، تجمعهم السياسة والثقافة والصداقة الشخصية . . . وتسرد القصة رحلتهم إلى الجانب الغربي المجهول من المدينة، بقيادة صاحب العربة الذي يبدو أعرف منهم بعمان (الغربية)، ويقوم المتن السردي على ما يدور بينهم من حوارات أثناء توغلهم في الشوارع الموصلة إلى الجانب الآخر، وعلى ما تقدمه القصة (من خلال الراوي العليم) من تعريف بهم، وصولاً إلى المعركة/ اللعبة التي تنتهي بها القصة قبل عودتهم من الغزو المرح .

❖ صدرت طبعتها الأولى عام 1981، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، وفيها إحدى عشرة قصة قصيرة .

❖❖ الأعمال القصصية ، ص127 .

وترد صورة الأجنحة مع نهاية المعركة :

«وفجأة برز صاحب العربة ، وقد اخترقه أحد الكشافين ، وصاح :

ـ وأنا ؟ أين موقعي بينكم ؟ مع الغالبين . . . أم المغلوبين ؟

نهض الموظف من مكانه ، وقد استرعى انتباهه حفيف هامس في السماء . نظر إلى أعلى فتبين ، بصعوبة ، سرب أجنحة خفيفة تحلّق بانخفاض صوب عمان المرتعشة في الليل .

اقترب صاحب العربة أكثر من الدرجات ، وكرر سؤاله بصخب مفتعل :

ـ وأنا ؟

وردّ الموظّف ، ولما يزل يراقب عبور الأجنحة ، ومسافة تفصل بينهما :

ـ ألم أقل لك ؟ أنت صاحب العربة » .

يرد هذا المشهد في صورة خاتمة القصة ، أو موقفها الأخير الذي يظلّ مفتوحاً على دلالات متعددة (وهذا من سمات القفلة القصصية عند فركوح) ، ونلاحظ فيه اندماج عناصر متعددة : فهناك الحركة السردية في الجمل الفعلية التي تنقل حركات وأحداثاً (*برز صاحب العربة . . . صاح . . . نهض الموظف . . . اقترب صاحب العربة . . .*) ، وهناك أصوات الشخصيات أو حوارها الذي تقطعه الجمل السردية ، إضافة إلى الصورة الموازية المتمثلة في صورة الأجنحة ، والتي يمكن أن نقرأ فيها دلالات متعددة في حال ربطها بمجمل مواقف القصة وبالموقف الأخير فيها ، انطلاقاً من المعنى المضمر في الأجنحة ، كمعنى موازٍ للحرية والانطلاق والانتقال من حال إلى حال ، إنها صورة فيها من لغةً الشعر مؤثرات عدّة ، لكنها محكومة أيضاً بسرديتها أو بوظيفتها داخل النسيج السردي .

مثل هذا الانشغال الفعّال بالمشهد السردي، بِما فيه من إحكام وصنعة، يبدو سمةً من سمات كتابة فركوح بما تنشَغل به من فعاليات الدمج واستنهاض ما يمكن توظيفه من أدوات وتقنيات بغية استكمال أبعد حدود السرد وأكثرها جدة وفعالية .

المناخ العمّاني وبلاغة التفاصيل

ويظهر المناخ العمّاني بِما فيه من ميل إلى التقاط التفاصيل، والشخصيات الهامشية، في قصص متعددة: أيوب يا أيوب، اللعبة، موت مطيع عبد الواحد، ما لم توره جرائِد الجُمعة . . وسوف يتواصل هذا الخطّ في المجموعة التالية (إحدى وعشرون طلقة للنبي) ثمّ سيصبح أشد خفاءً، وسيميل القاص إلى تعتيم المكان في كتاباته الأخيرة لصالح عناصر جديدة ستعوِّض غياب المكان أو تجاوزه .

وتلفتنا المجموعة باستمرارها في الاعتماد على شخصيات واضحة، دون أن تسيطر عليها الفكرة غالباً (كما هو الحال في المجموعة الأولى)، وبشكل مُجمَل سيواصل (فركوح) محاورة الواقع السياسي ـ الاجتماعي ـ الاقتصادي من خلال مداخل شتّى، عبر اقتناص شخصيات بعينها تكون في بؤرة القصة ويتشكل النسيج القصصي من خلال إبرازها ومتابعة حركتها، لكن ما يفرق هذه المجموعة عن سابقتها الانشغال الواضح بالتقنيات القصصية وبكيفية تقديم المادَّة المحكية، إضافة إلى بروز المكان العمّاني والانشغال بتفاصيله ومعالمه على نحو جمالي قصديّ . ويتبدَّى في هذا السّياق انشغال القاصّ ببناء قصته وتشييد مبناه السردي، ولذلك نجد المسافة تتسع بين المتن الحكائي والمبنى السردي، ومع وضوح المتن ـ الحكاية في هذه المرحلة عبر المحافظة على العناصر القصصية

المستقرة فإنه يبدأ شغبه ضد السرد الخطّي عبر إعلاء الاهتمام بجوانية الشخصيات، والميل إلى تصوير همومها الداخلية مترافقة مع حركتها الخارجية، أي أنه يراوح بين الداخل والخارج، ويقطع السرد الممتدّ إلى الأمام بصور موازية، وبذكريات وأحلام وكوابيس، ولكن صلة القصة بالواقع الخارجي الفعلي تظلّ جليَّة، وأحياناً ترتبط بأحوال وشخصيات وقائِعية (متحققة فعلاً في الواقع) كما في ذِكر (معروف سَعد) الشخصية اللبنانية في قصته (ثريا تنتظر . . ثريا تحلم)، والتعريف بها في الهامش❖، وكذلك الحال في قصة (العباءات التي أضاءت الصمت)❖❖، فيهديها إلى الشهيد (جهاد حمو) .

وقد اختفت الاقتباسات التي لاحظناها في المجموعة الأولى، التي تعيدنا صراحة إلى قراءات الكاتب وثقافته بأسلوب مباشر، مثلما تراجعت تقنية (الكولاج) المبالغ فيها أحياناً، لصالح عملية تركيبية أشدّ إتقاناً ومهارةً، كما أنّ اللغة القصصية صارت مطواعة أكثر في حيويتها وحركتها، وفي اقترابها الحميم من الشخصية، وفي المدى التعبيري الذي تنقله .

ومما نلاحظه في هذه القصص أن (فركوح) ظلّ محافظاً على المستوى الفصيح في اللغة، دون أن يلجأ إلى المحكية أو العاميّة، بالرغم من أنّ بعض القصص تقدّم حوارات بين شخصيات أميّة في إطار واقعي يهيئ المجال لحوار يفيد من المحكية، ولكن القاص يميل إلى لغة من صنعته هو، لا لغة تحاكي الشخصيات أو توغل في واقعيتها، وربما ينبئ هذا الملمح إلى قلق الكاتب إزاء النمط الواقعي، وميله إلى كتابة القصة المبتكرة التي لا

❖ الأعمال القصصية ، ص105 .

❖❖ الأعمال القصصية ، ص 119 .

تحاكي الواقع، وإنما تتحرر منه في مستواها التخيّلي أو الدلالي، دون أن تتخلى عن شرط لغتها الفنية (غير الواقعية).

في بعض الحوارات يميل إلى لغة فصيحة مبسَّطة تفيد من اللغة المحكية أسلوبياً، من حيث اختصارها أو تفصيح بعض جملها بأقرب تعبير ممكن، ولكن هذه السمة مرحلية وقلقة، وسرعان ما يتخلّى عن محاولة التقريب بين الفصيح والمحكيّ، ويكتفي باللغة الفصيحة المبسَّطة من غير محاكاة للعاميَّة. وما أريد قوله هنا أنّ فركوح يريد أن يصوغ قصته بلغة فنية من صياغته وصنعته، بصرف النظر عن الشخصية ولغتها، خلافاً للمذهب الواقعي الذي يميل إلى التعدد اللغوي وإلى المزاوجة بين العامّي والفصيح وإلى الإفادة من إمكانات المحكيَّة في حال رسم شخصيات ومناخات واقعية أو شعبية تسوّغ استخدام العامية في الحوار خاصَّة.

يُمكن إذاً مراقبة تململ الكاتب من المناخ الواقعي السائِد، وبحثه عن خطوته الخاصَّة، ومحاولة إشباعه ميلَه نحو نمط من السرد الابتكاري الذي لا ينعكس فيه الواقع مباشرة، وإنما يبنى عبر تحويلات وتقطيرات تفرضها طبيعة الإبداع الخلّاق.

الانحياز للمهمّشين

ويمكن أن ننظر في قصة (ثريا تنتظر.. ثريا تحلم)* التي تؤكّد مركزية الشخصية في هذه المرحلة (إلى جانب العنصر المكاني) واعتبارهما منطلقين أساسيين يرفدهما هاجس الكاتب في معالجة أحوال الواقع بطريقة مختلفة، وتشير هذه القصَّة إلى طبيعة الشخصيات التي يميل إليها وهي شخصيات مهمّشة ومسكوت عنها في الواقع، ولا تحمل شيئاً من

* الأعمال القصصية، ص 101.

مياسِم البطولة أو التفرُّد التقليدي، إنها شخصيات فقيرة ومحرومة، وقد تكون أمّية أو غير مثقّفة، كما هو الحال في هذه القصَّة (شخصية ثريا) وفي قصص أخرى من المجموعة نفسها : (أيوب يا أيوب)، (موت مطيع عبد الواحد)، ويظل اهتمامه بالشخصيات واضحاً في قصص أخرى : حسين في قصة (تحوّل)، زكيَّة في قصة (اللعبة)، عريب وجيزيل في قصة بهذا العنوان، ونلاحظ هنا حضور اسم الشخصية في عناوين القصص ، وهو ما يدلل على الاهتمام بها ومركزيتها في هذه المرحلة من إنتاج (فركوح). وسوف يستمر مظهر تسمية الشخصية والتركيز عليها جزئياً في مجموعته التالية (إحدى وعشرون طلقة للنبي) وبدرجة أقل في (من يحرث البحر) ويختفي نهائياً من (أسرار ساعة الرمل)، و(الملائكة في العراء) و(حقول الظلال). وهذا التدرّج في اختفاء هذا المظهر يمثّل جانباً من تلك التحولات التي لحقت بقصة (فركوح) وتباينها المتدرّج من مجموعة إلى أخرى .

تبدأ قصة (ثريا . . .) بمشهد وصفي يرسم صورة خارجية أولاً، قبل أن يتحول إلى داخل الشخصية، «سمراء صغيرة الجسم . . واسمها ثريا . شعرها أكرت به بعض الطول ، ولكنه يتهدل بارتخاء متوفز عند معالجته بالهواء الساخن» . ويقود السرد راوٍ كلي المعرفة سيقطع سرده مراراً ليقدم استذكارات الشخصية، ويجزئ الزمن كما تستعيده الذاكرة لا كما هو الحال في وقوع الحوادث منظمة (واقعياً)، أي أن السرد ليس خطياً، وإنما سرد مخلخل بالمشاهد الوصفية وبالعبور إلى أحلام الشخصية واستذكاراتها وتأملاتها .

لكن القصة لا تتوقف عند الشخصية وحدها ـ بالمعنى الفردي ـ وإنما تعرضها من خلال عملها في حانة (الخواجا متري) في بيروت، مشتبكة من موقعها ذاك مع الواقع المحيط بها، وتختار لها (ليلة عيد الميلاد) زمناً

متأزماً تستعيد فيه رجلها أو حبيبها الذي اختفى وترك ثلاثة كتب لا تفكُّ حروفها بسبب أميّتها وجملها بالقراءة والكتابة، وترد قصتها مع هذا الحبيب متقاطعة مع وقفتها في الحانة «*وهي تشرب كأساً سمح به الخواجا متري من الويسكي المغشوش*»، كأنّ الخمر قرّبتها من نفسها وسمحت لها باستدراج الذاكرة والانتقال عبرها إلى الغائب، وهكذا تولد قصة داخل القصة تنفتح على بيروت واضطراباتها من خلال عمل الصياد المصري (حبيب ثريا) ومقتل (معروف سعد) زعيم الصيادين والمدافع عن حقوقهم، بمعنى أن القصة إضافة إلى عنايتها بالجانب الداخلي للشخصية، فإنها عرضت هذا الجانب متعالقاً مع إشارات سياسية وواقعية، تأثرت بها الشخصيات أو عايشتها .

لكن الطبقة الأساسية في القصة هي التي تتركز فيها أحزان الشخصية وأحلامها ووحدتها، ويبدو للراوي دور واضح في التأمل الداخلي للشخصية، ونبش وجدانها أو كشفه، ولكنه لا يوصلها إلى حدود اليأس وإنما تظلّ مستعدّة لمزيد من الصبر والحلم . وتنتهي القصة دون قفلة مستقرَّة، أي أنها تظلّ مفتوحة : «*واستدارت نحو الباب حيث كانت الريح والمطر يحركانه فيئز في سكون الحانة . . . سقطت الدمعة على فم ثريا*» .

فليس هناك بداية ولا نهاية بالمعنى المألوف، وإنما أكثر التركيز على الجانب الجواني للشخصية، والتنقل عبر الذاكرة، مع أحداث مؤثرة، تتصل بأحلامها وإحباطاتها، أي أن الأحداث أو الوقائع المختارة لا تشكل حبكة أو حكاية متكاملة ذات حدود واضحة، وإنما غايتها رسم الإطار النفسي والداخلي لهذه الشخصية، والإطلالة من خلالها على مدار الحزن والانتظار الذي لا يعرف غنياً أو فقيراً، متعلماً أو أمياً، لكن القصة تنحاز

للعاملة المصرية (في حانة بيروتية) وتطلّ من خلالها على هذا العالم من الأحلام (أحلام الفقراء والمهمشين) .

وتتغذى القصة ـ إضافة إلى الوصف والسرد والتذكر ـ بالحوارات التي تدور بين ثريا والخواجا متري (وهي قليلة)، وحوارات مستعادة عبر الذاكرة مع الحبيب الغائب، عن الحبّ والموت، وتأتي الحوارات مندمجة مع بقيَّة العناصر السرديَّة، ولا تطول أو تستقل تماماً، خصوصاً في حالة الحوارات الاستعادية التي تختلط بحالة الشخصية وعذاب انتظارها .

ومثلما انتهت القصة السابقة بـ *«سقطت الدمعة على فم ثريا»* فإن قصة (اللعبة)❖ تنتهي نهاية مشابهة وهي تصوّر حالة أخرى من حالات الوحدة والانتظار، فزكيَّة امرأة وحيدة تعيش عزلة قاسية، مثلما تعيش حرمانها الجنسي والأمومي، وتشبع هذا الحرمان من خلال لعبتها مع الصَّبي ابن الجيران الذي تستهويه اللعبة ويقبل أن تكون سراً بينهما. لكنها في المقابل ترفض محاولات صاحب العمل لأنها نمط من الاعتداء والاستغلال المبتذل، وتختلط مشاعر الجنس بالأمومة والبكاء والانهيار الداخلي في مشهد واحد مع (طفلها) حتَّى تصل نهاية الحالة التي تختتم بـ *«وانكفأ رأس المرأة على قامة الطفل . . . وأجهشت بالبكاء »* .

وفي القصة مقاطع مستمدَّة من برامج إذاعية، تقطع النسيج السردي وتلوّنه، مثلما تنسج مع الفقرات المجاورة نوعاً من المفارقة والتضاد، وهي تقنية يستخدمها (فركوح) في قصصه، فيعرض للشخصية في البيئة المحيطة بها، ويمزج مقاطع من المذياع أو التلفاز أو الصحف أو غيرها في نسيجه السردي لتؤدي غايات مختلفة، تتفاوت درجة اتصالها بالمادة المسرودة أو

❖ الأعمال القصصية، ص147 .

بالمبنى السردي . فمشهد إذاعة (مواعيد الطائرات) مثلاً ، وهي فقرة ثابتة ومألوفة في الإذاعة ، يتقاطع مع اشتباك المرأة والصبيّ ، ويعطي الشريط القصصي فرصة أطول من خلال استمرار مشهد الاشتباك ، بالرغم من أن المرأة لا شأن لها بالطائرات ورحلاتها ، لكن رحلتها ورغبتها في الإقلاع من نوع آخر ، رحلات الطائرة محاولة وصل بين مكان ومكان ، وإنسان وإنسان ، وربما كذا الحال مع هذه المرأة المفردة إلاّ من صبي عارٍ يلتصق بلحمها ، ويتلذذ فطرياً بهذه اللعبة الشقية لكليهما .

المقاومة وشعرية القصة

وفي المجموعة قصص أخرى تتَّصل بالمقاومة والمناخ السياسي ، لكن تلك القصص ليست مقفلة على تلك المناخات ، ولذلك لا تغيب بغيابها أو تغيرها ، لأن قصص (فركوح) مهما يكن الواقع الذي تستنبطه فإنها تتوقف عند تلك المواقف التي يمكن أن تبقى وتظلّ خارج المناسبة أو الحدث الخارجي ، ولذلك يعمد إلى التقاط أثر الحدث وتفاعل الشخصية معه ، أكثر من التفاته إلى المؤثر الخارجي نفسه ، نجد هذا مثلاً في قصَّة (العباءات التي أضاءت الصمت)❖ ، وهي القصة التي يهديها «إلى الشهيد جهاد حمّو) وتبدأ بطبقة شفيفة من الغموض ، فلا تكشف خيوطها بسرعة ولا تعلن أنها قصة نضال وشهادة ، أي أنها تميل إلى تدرُّج متخفٍّ وقصدي ، من أجل إنقاذ السرد من الصخب المرتفع أو لغة الشعار التي غطت قسماً كبيراً من أدب النضال والحرب . ومن قراءتنا للقصة نستطيع بصعوبة أن نستخلص متنها الحكائي : جنازة شهيد فلسطيني تدخل بلدة

❖ الأعمال القصصية ، ص119 .

أردنية حدودية ، والسلطات تمنع دفنها حتَّى الليل ، ويتداخل معها وقائع أخرى عن (عقاب وصعاليكه) ، وعن انتظار المرأة له . والمميز في القصة ما اتَّسمت به من تكثيف شديد ، ومن مزج الحوارات ، وحضور الصوت الجماعي ، واستخدام الصور الموازية بديلاً للصيغ المباشرة ، وتنويع السرد باستخدام أكثر من صيغة أو منظور ، وتطوُّر بوادر شعرية نتيجة للتكثيف وللميل إلى صيغة المجاز بدلاً من الحقيقة ، مما ينتج مهارة في تقطير المعنى وتوزيعه في صور وتعبيرات عن المألوف في السرد الواقعي .

ويبدو المنحى المجازي ابتداءً من العنوان الذي يتكون من جُملة أقرب إلى الشعرية (العباءات : جمع عباءة وهي مرتبطة بالبيئة البدوية ، والفعل أضاءت ينشئ فضاءً تخيُّلياً لأن العباءات لا تنتج فعل الإضاءة بالمعنى الواقعي ، ثم يتعزز هذا التخيُّل بتحديد موضوع الإضاءة (الصمت) فهو ليس حيّزاً مكانياً ولا أمراً تصِح إضاءته خارج التخيُّل) ، أي أنَّ القارئ سوف يشرع ابتداءً من العنوان في الامتزاج مع هذا المدى التخيُّلي ، بما فيه من إثارة لرغبة المتابعة في اكتشاف ما يخبئه التعبير المجازي .

وإضافة إلى ذلك تستوقفنا النقلات السردية بما فيها من تجاور وتداخل ، من غير توضيح أو إعلان ، ففي البداية «*دخل الرجل البلدة مع اكتساح الليل لها ، فأشعلها*» ، ولفظة الرجل رغم وجود (ال) التعريف تظل غامضة لأننا لا نعرف من هو ولا نعرف أية بلدة هي ، ولا كيفية إشعالها ، فهي جملة مكثفة أقرب إلى الشعر من النثر ، وقد وُضِعَتْ الجملة بين قوسين لتأكيد قراءتها مستقلة والتوقف عندها بوصفها جملة افتتاحية مركزية بما فيها من تنكير وغموض . ويأتي بعدها «*هكذا اعتاد الرواة البدء بالحكاية . والرواة مولعون بتقصِّي تفاصيل الحدث ، أي حدث وتسجيلها*» . ووعي القصة برواتها نمط سردي مضاعف ، بحيث يصبح

مجموع القصة سرداً جديداً لما تناقله رواة سابقون . . . وسوف يتكرر هذا الوعي حين يعاود الراوي العليم أو كلي المعرفة النقل عن رواة آخرين في مواقف أخرى من القصة، كالموقف الذي ينفرد بالإخبار عن كيفية تهريب جثمان الشهيد *«عندما نام الحرس، تسلل رفاقه في كحل الظلام وسرقوه، أنزلوه عن صليبه وهرّبوه»* وهي جملة مكثَّفة تخبئ تفاصيل كثيرة يستطيع القارئ استنتاجها أو الحدس ببعضها، وترد الجملة بين قوسين لفصلها عما بعدها ولتمييزها عمّا سواها، ثم يتبعها الوعي السردي بالرواة *«قال هذا كهل عملاق مرّ بالبلدة ذات يوم . طلب ماء . ومضى . أفاد الرواة أنه كان مطارداً من بلدة قريبة بتهمة تهريب الشائعات، والرواة عندنا لا يكذبون . تقفّوا أثره علّهم يجدونه ففشلوا . غاب في بطن الرمال كحكايته التي انسلّت في مسام البدن . ضاع هو وحضرت الحكاية، فنشط الرواة وراء كل كلمة حبلى بمستقبل حكاية جديدة»* .

فهذه المواقف التي يتعدد فيها الرواة، مثلما يتحول الراوي الأول إلى مروي عنه، ثم يختفي وتظلّ الحكاية، تدلّ على مبلغ التركيب السردي في سرد مكثَّف متعدد الطبقات، يميل إلى المواربة وإلى البحث عن مداخل ومنافذ جديدة لتحويل الحكاية (المتن الحكائي) إلى (مبنى سردي) مؤثث بطرائِق شتَّى في السرد والتركيب والتداخل . وقد نتج عن هذه الطريقة في السرد توزيع (الوقائِع) إلى نتف متناثرة في القصة، واتباع مذهب موارب في عرضها، يتناوب فيه كشفها التدريجي (غير المكتمل) مع كشف وقعها وتأثيرها في الشخصيات (أهل البلدة)، مع وجود صور موازية تسوّغ التفاعل بين جثمان الشهيد وهؤلاء الناس الذين لا يعرفونه، لكنهم تضامنوا معه، وتفاعلوا مع حضوره .

ومن المواقف الدالة على انشغال الكاتب بنسيجه السردي، ومحاولة تعقيده ليبتعد مسافة كافية عن الحكاية المجردة، ما عمد إليه من حوارات متداخلة / مركبة، تحضر فيها أصوات متعددة، مثلما يتداخل فيها حوار الحاضر (وفق زمن السرد) مع حوارات مستعادة من الماضي ، فالمرأة (زوجة عقاب المطارد) تحضر في مشهد حواري/ متعدد الأصوات على النحو الآتي :

((«يقتفون الآن تهريبات أخر . . . أين هو وأين حمدان»؟

- مات في الجنوب ويريدون دفنه هنا . إنه غريب .

«يا حيفي عليكما»

ـ ليس غريباً ولد هنا، وطنه هناك، مات في الجنوب . . .

«ابن عمي تخلّى عني يا امرأة . قال إن تهريباتي مشبوهة . عايرني بأصحابي الفقراء »

ـ استشهد يا حاجة لأنه قاتل الغرباء

ـ لن يمرّ قبل الليل)) .

ففي هذا المقطع المجتزأ من القصة تتداخل أصوات : المرأة (الزوجة)، العجوز (الحاجة)، عقاب (الزوج). ونلاحظ الميل إلى الاجتزاء والتكثيف لدرجة الالتباس المقصود الذي ينتج فِعلاً قِرائياً مشاركاً، فحتّى تتواصل مع هذه القصة ومثيلاتها لابدّ أن تضطرّ للاندماج في المادَّة المروية، وتعيد جمع وحداتها، وتحاول التفريق بين أصواتها، وقد لجأ الكاتب إلى تقنية الضمائِر التي تسهم في إحداث الالتباس القصدي، إضافة إلى تعدد الأصوات، والدمج بين زمنين في مشهد واحد متداخل، دون أن يفصل بينها إلاّ بمعاونة علامات الترقيم التي لم تتكفل تماماً بالإيضاح .

وتصل القصة إلى درجة بليغة من التكثيف السردي، عندما تصل إلى موقف تشييع الجنازة ليلاً، عبر الاعتماد على جُمَل سريعة متتابعة، تتنوع بين جُمل فعلية وأخرى اسمية، وصيغ خبرية وأخرى إنشائية اسمية، وبعضها شعرية وثانية نثرية، وهذا التنوع المتداخل المتتابع هو ما جعل المشهد اللغوي / الدلالي مشهداً مشتعلاً متحركاً بفعالية وتأثير عاليين، إضافة إلى إلغاء أدوات الربط إلى حدها الأدنى، مما يجعل الكلمات أكثر وضوحاً وثباتاً في النصّ، تتحوَّل الكلمات إلى طلقات إذا شئنا استخدام تعبير مجازي للدلالة على هذه اللغة المشتعلة الحارّة «*أطل النعش من بعيد فدنت بنادق البلدة منه . . . كان صامتاً ومكشوفاً ويتقدّم، وكانت البنادق تهتز متوفّزة . العساكر يراقبون من بعيد، والنسوة جمعن أولادهنّ إلى جنبهن . صدورهن تنتفض والشرر يتطاير مع اشتعال زيت المشاعل . موج من الغبار تلاطم حول البلدة من بعيد . اشتعلت الجنازة بالمشاعل وقاربت مدخل البلدة . مرّ شبح حذاء الجدران ثم تبعه آخرون . رأس الجنازة اخترق البلدة مع اسوداد الفضاء المحبط . تراقصت الظلال بفعل المشاعل كشياطين خفيفة فوق البيوت . طلائع البنادق التحمت بمقدمة الجنازة . ازدادت صدور النسوة انتفاضاً، وانتعش توقع فرح لدى البعض. شهية الدم تفور كمرجل بدائي . توتّر النهار الثقيل انتقل إلى ذروته . تداخل خطّ البنادق بخطّ الشهيد واندغما، فتوهجت نقطة الاحتمال حتّى الاحمرار المطلق*» .

هذه فقرة طويلة نسبياً فضلنا إثباتها تامَّة ليلاحظ القارئ كيف تدبُّ الحياة في اللغة، وكيف يتبع المبنى معناه، من خلال تشكيلات لغوية متنوعة تستثمر أقصى طاقات الحركة في اختيار المفردة (في المستوى المعجمي) وفي بناء التركيب، وفي الاختيارات الإيقاعية للكلمات وهكذا

تنقلنااللغة من حال إلى حال، وتهزنا هزاً عنيفاً، فتنكتم الأنفاس من لحظة التقارب بين النّعش والبنادق إلى لحظة الاندغام والتداخل، وما نتقصده هنا إبراز جانب مضيء من عناية الكاتب بلغته وجملته السردية، وما تحمله من أثر في المتلقي عبر فعل الاندغام نفسه. ويمكن الإشارة إلى شعرية الموقف هنا، في مستوى بعض الصياغات من مثل : (اشتعلت الجنازة بالمشاعل، . . . كشياطين خفيفة فوق البيوت، انتعش توقّع فرح، شهية الدم تفور كمرجل بدائي . توهجت نقطة الاحتمال حتى الاحمرار المطلق)، وفي مستوى آخر يتجاوز الصياغة الشعرية إلى الدلالة، إذ نحن بإزاء موقف يترك تأثيراً بليغاً يشبه تأثير الشعر بما فيه من حدّة وقطع، ومن الصعب في مثل هذا الحال استخلاص متن حكائي خارج مبناه المدجج بالتأثير وبلاغة الوجدان . ويغدو الكلام عن المسافة بين الشعر والنثر موضع مساءلة في مثل هذه القصص والمواقف التي تكثّف وتصوّر، وتتقطع في صيغ موقّعة مدروسة لكنها تخفي صنعتها بحرفية بالغة .

وتنتهي القصة بصورة رمزية متفائلة متزامنة مع الفجر التّالي، ويتسلل الرمز بسيطاً موحياً في حوار الأم مع ابنها (حمدان) الذي أيقظها خائفاً، وينتهي الحوار بتحول صورة الوطاويط التي رآها الطفل إلى «جيش من العقبان يا حمدان، من العقبان» كما أفادت الأم ، ونلاحظ استخدام (عقبان) وهي جمع (عُقاب) اسم زوجها (المناضل المطارد)، وجمع (عقاب) بمعنى الطائر الكاسر الذي ينتمي إلى فئة الصقور، إضافة إلى دلالته البطولية، فهذا المشترك اللفظي يأخذ بعداً رمزياً مثلما تحمل (الوطاويط التي لا تجرؤ على الخروج إلاّ في الليل) بعداً مضاداً مع صورة العقبان .

السرد المُوارب في قصص
إحدى وعشرون طلقة للنبي

«أسير مع الجميع وخطوتي وحدي»

نتوقف في هذا المقام مع مجموعة فركوح الثالثة المعنونة بـ «إحدى وعشرون طلقة للنبي» وقد صدرت عام (1982) تالية لِمجموعتيه : (الصفعة ـ 1978) ، و(طيور عمان تحلق منخفضة ـ 1981) وسابقة لمجموعاته التالية : من يحرث البحر(1986) ، أسرار ساعة الرمل (1991) ، الملائكة في العراء (1997) ، حقول الظلال (2002) .

فهي وفق ذلك تقع في منتصف تجربة الكاتب ، ونحسب أن فيها وضوحاً لطريقته السرديّة ، بما يصل مجموعاته الأولى مع أعماله اللاحقة لها . تتبدّى في هذه المجموعة مسافة أبعد في مفارقة الصوت الجماعي ، وفي حسم التوجُّه الفردي نحو قصة قصيرة ذات سمات شخصية لا ترتهن كثيراً إلى شروط مملاةٍ من الخارج ، سواء أكانت شروط الالتزام السياسي أو الاجتماعي ، أو أصوات النقاد والمنظِّرين أو حتَّى شروط الجنس القصصي نفسه ، وما تفرضه هذه الشروط من قيود على الكاتب .

وبذلك تتقصّد المجموعة الذهاب نحو نمط آخر من الاشتراطات الذاتية ، ونحو مناطق خاصَّة بها ، بما يستقيم مع تكوين الكاتب وشخصيته وثقافته ، أي بما يُعبَّر عنه عادةً تحت مسمًّى (الرؤية) ، بكل ما يشتمل عليه هذا المسمَّى من خيوط وتفريعات تمنح للكتابة القصصية (في مستواها

الفنِّي والجمالي) خصوصيتها وطوابع اختلافها ؛ وهي خصوصية نابعة أساساً من الاختلاف النوعي في الرؤية، من باب التلازم الجدلي بين أنماط الرؤية وأشكال تجلِّيها الجمالي، وهذا الاقتران أو التلازم شديد الجلاء فِي تَجربة (فركوح)؛ فالشكل عنده امتداد لتطوره الرؤيوي، ولتباين مشاغله الفكرية، وجملة مواقفه (الذاتية) في قراءة العالم ومعاينة الوجود .

قراءة العتبات

تتكوَّن المجموعة من ستَّ عشرة قصة، سنجرب الدخول إليها من عتباتها النصيَّة في بداية الأمر، وهو مدخل موارب ربما يتناسب بدرجة ما مع الطبيعة المواربة/ المخاتلة لقصص (فركوح) عامَّةً .

في عتبة (الإهداء) إهداء إلى شاعرين «إلى صديقين يعيشان الحياة شعراً، ويكتبان الشعر حياة»، والشاعران / الصديقان هما : زكريا محمد وإبراهيم نصر الله، ويختار لكل واحد منهما مقطعاً شعرياً. ويمثِّل هذا المظهر صورة صريحة للتعالق مع الشعر والشعراء، إثبات نصوص شعرية وإهداء إلى شاعرين (مع الإشارة إلى طبيعة عملهما الشعري في مفتتح الإهداء)، ونستطيع أن نحدس باقتراب الياس فركوح من هذه الطبيعة الشعرية في تناول الحياة عيشاً وكتابةً، ويتأكد هذا المنحى بإثبات جملة شعرية لسعدي يوسف «أسير مع الجميع وخطوتي وحدي» كعتبة لقصة (عَبَرَ الوقت واحترق)، وهي جملة ذات حضور خاص في تجربة (فركوح) لأنها تلخِّص أو تكثِّف هاجساً أساسياً عنده، وقد عرض لاهتدائه إليها في شهادته القصصية (لعبة الصيد الخادعة) فقد خرج منها بـ «أن الشاعر / الكاتب لا يكون إلا وحيداً مع نصِّه لا يشاركه فيه أحد، برغم أن مواقفه من مسائِل الحياة تتفق مع مثيلاتها لدى الآخرين، وأنَّ

الشاعر / الكاتب ليس أسيراً مصفَّداً، حين يكتب خالقاً نصَّه، تجرّه الحشود الطيبة (الجماهير) وفق ما تشاء لها مفاهيمها»❖، وهذا يعبِّر عن تحول في وظيفة الكتابة القصصية ومفاهيمها، فلم تعد هذه الكتابة مرتهنة بالخارج / الجماهير أو سواها، وإنما هي عمل خاص / ذاتي / لا يستسلم لاشتراطات الآخرين، بالرغم من أن المبدع يسير مع (الجميع) لكنَّه يمتلك وعيه المختلف وخطوته المتفردة . . . وهذا الوعي سيحكم قصصاً كثيرة في هذه المجموعة، وفيما سيليها، بمعنى الكتابة الداخلية المستبصرة، التي «تخلق عالماً» ولا تصوِّر أو تنقل ما هو متعيّن في الخارج، وهي بِهذا المعنى أقرب إلى طريقة التناول الشعري للعالَم، بِما من فيه اختصار الطريق بين الذاتي والموضوعي، وإحداث الدَّمج بينهما .

أما العنونة (عناوين القصص) فيمكن لها أن تكون مؤشرات إضافية، إذا عددنا العنوان مكثّفاً تعبيرياً للنص، وليس لافتة تشير أن النص موجود هناك، أي إذا تجاوزنا وظيفته التزيينية، إلى وظيفته الدلالية والتعبيرية . وعند (فركوح) يبدو نظام العنونة أكثر تطوُّراً، وأشدُّ لفتاً للانتباه في هذه المجموعة، إذ يبدو محكماً، ومُصاغاً بعناية ودربة، ودائِماً يبنى على اختيار دقيق وعلى رغبة في كسر أفق التلقي، وإثارة الأسئلة في ذهن القارئ ، كما أنه يبدو مفارقاً للعنونة التقليدية، وأميل إلى صياغة حداثية، تتبدى في تلك المفردات أو الجمل الجديدة الدالة، بِما فيها من ميل إلى الابتكار وإلى «تخزين المعنى» أو تكثيفه دون البوح به، كأنّ العنوان قمقم سحري ممتلئ بالغوامض، التي لا يمكن استجلاؤها بوضوح إلاَّ إذا فضضنا خاتم القمم، أو قرأنا النص قراءة داخلية متعمِّقة .

ومن الأشكال أو الأنماط البارزة في «العنونة» ما يمكن تبيانه فيما يلي :

❖ شهادة لعبة السرد الخادعة، في كتاب : أشهد علي أشهد علينا ، ص79 .

❖ عناوين مرتبطة بشخصيات : مروان، آفو . . . والأول اسم علم عربي له وقع خاص من خلال محمولاته التاريخية والتراثية، لكنَّه يظلُّ نكرة . . . ما لَم نتعرف على الشخصية في القصة، والاسم الثاني اسم أقرب إلى الغموض، فهو أميل إلى العجمة، وقد لا نعرف أنه اسم علم ابتداءً، لكنّه في كل حال يشكِّل عنصراً تشويقياً جاذباً بما فيه من حمولات غامضة .

❖ عناوين مكانيَّة : الدوَّار ، رحلت الساحة شمالاً، مدريد : الثور، تحت قنطرة ما ، سِكْراب ، مِزراب للريح .

و(الدوَّار)، مكان جزئي مرتبط بالمدينة، وغالباً ما يكون مرتبطاً بنظام السَّير والطرقات المعقّدة، لغايات التنظيم، مكان تفاوضي، يفضي إلى اتِّجاهات مختلفة. وكذلك الحال في (الساحة) فهي وإن كانت مكاناً ثابتاً، واسعاً، فإنَّ البشر الذين يحلُّون فيها يرتحلون أو يتبدَّلون، أي أنَّها مكان انتقال وتحوُّل وليست مكان استقرار وإقامة. ويمكن أن نضمّ للدوار والساحة مكاناً ثالثاً هو (سِكْراب) وهي لفظة أجنبيَّة، تُطلق على الأشياء المُهملة وعلى المكان الذي يُلقى فيه الحُطام وبقايا «العربات المستهلكة في أطراف المدن بعد نفاد إمكانية استخدامها»، وبهذا المعنى الأخير استخدمها الكاتب، ووضح معناها في هامش القصّة، إنَّه مكان هامشي، مهمل، على أطراف المدينة وليس في مركزها .

أما عنوان (تحت قنطرة ما) فَيُحيلنا إلى (القنطرة) لكنها ترد في العنوان بصيغة غير معرّفة) فضلاً عن وصفها بـ(ما) التي تضاعف التنكير خلافاً للبعد التعريفي في الصفة . ودلالياً ترتبط القنطرة بالأماكن الحضريَّة ـ المدينية ، كما أنها مكان انتقال وعبور، فكأنها لعابري السبيل، وليست للمقيمين، وفي المعجم العربي : «القنطرة : الجسر ، وما ارتفع من

البنيان. وقنطر قنطرة: أقام بالأمصار والقرى، وترك البدو . . . »، فهي تحمل البعد «المديني» والبعد الانتقالي في معنى الجسر أو مكان العبور.

أما (المِزراب)، فهو قناة أو موضع يستخدم لتصريف مياه الأمطار عادةً، وهو أيضاً مكان للعبور، يعبره الماء من الأعلى (السطح) إلى الأسفل، ولكنَّه في العنوان (مزراب للريح) وليس للمطر أو الماء، مما يعني أنه فارغٌ وخاوٍ، والمِزراب فضلاً عن ذلك، موضع هامشي، على هامش المبنى، وليس من المواضع الأساسية فيه. ولفظة (المِزراب) لفظة هامشية في العربية، قلما ترد في المصادر العربية القديمة، بل إنها لا ترد إلاّ في المعاجم المتأخرة، أي أنها ليست لفظة مركزية، ولا حضور لها في الآثار الكتابية العربية، إنها لفظة مستحدثة دخلت في العصور العباسية الحضرية، ومن مواضع ورودها النادر قول شاعر عباسي (في الهجاء كما يبدو):

لأنتَ أبردُ من ثلجٍ على جمدٍ ومن خسيفٍ على خيشوم مزرابِ

ومجمل القول هنا هذا التعلق بالأماكن والمواضع الهامشية المهملة، وتلك المواضع الانتقالية المرتبطة بالعبور والتحول، مِما يعني النأي عن المستقرّ والثابت، وعن المركزي والأساسي (وفق النظرة الخارجية) وهذا يحمل في تضاعيفه إعادة ترتيب المواقع والأماكن، فما هو مهمّش وهامشي (في الخارج) يتحوَّل إلى موقع مركزي في القصَّة، وما هو عابر ومتحوِّل، تسعى القصَّة إلى الاهتمام به، بعد أن غادره الناس وعبروه إلى أماكنهم المستقرَّة، دون أن يلتفتوا إلى أهميته، أو يمكثوا فيه أكثر مما يلزمهم من زمن مؤقت للانتقال والعبور. فالأماكن التي تستخدم للعبور هي أماكن عابرة أيضاً، بمعنى أننا لا نلتفت إليها إلاّ بما تؤدِّيه من وظيفة

مقابل مركزية أمكنة الاستقرار والثبات .

وهناك عناوين أخرى : الرجل الذي رأى ، وهو يربطنا بسياق مضمَر يذكّر بجلجامش في الملحمة السومريَّة المعروفة ، (هو الذي رأى) ، وجلجامش يرتبط بمحاولة الخلود والبحث عن عشبة الحياة الأبديَّة ، مثلما يرتبط بمعان متعددة قد تصلنا القصة ببعضها ، لكنه يظل عنواناً مفتوحاً على الاحتمال : من هو الرجل ؟ وماذا رأى ؟ هل الرؤية بصرية أم حلميَّة (رؤيا) أم معرفيَّة ، أم ماذا ؟؟ وعنوان (ليس أزرق كالسماء) أقرب للتعبير الشعري ، مبني على النفي ، وبعيد أيضاً عن التحديد ، فما هو الشيء الذي تنفي القصة لونه ، ولماذا اختيار السماء مشبهاً به ؟

وأما العنوان المركزي الذي حملته إحدى القصص ، وسمّى به الكاتب المجموعة كلها وهو (إحدى وعشرون طلقة للنبي) فعنوان مُلغز ملتبس ، فيه محمولات مضمرة ؛ فإطلاق إحدى وعشرين طلقة مرتبط بطقوس احتفالية ، تدلُّ على ما تحمله المناسبة من أهميَّة ، لكن الطقس مرتبط بالنبيّ ، أو من أجل النبي ، ولا يعرف القارئ من هو ؟ ولماذا يحتفل به ؟ وهل هو نبي بالمعنى الحرفي ، أم بالمعنى الدلالي الواسع ؟ وهذا الغموض يحيل الجملة إلى صيغة تعبيريَّة مشعّة ، مفتوحة على احتمالات جدية ، مثلما يشير إلى اتِّباع طريقة جديدة في العنونة ذات المحمولات الشعرية الغامضة . . . والابتعاد عن العناوين المكتملة التي تحيل إلى أوضاع وأحوال محدَّدة .

وإذا ما ربطنا هذه العتبات الدالَّة بالنصوص ، فسنجد أنَّ التوجُّه نحو الهامشي أصبح من أبرز ملامح كتابة (فركوح) على سائِر مستويات إنجاز النص وطريقة بنائِه ، أي أن الكاتب يعاين أحوالاً هامشيَّة ، ويحاول أن يخلق منها نصاً مركزياً ، لا تستند مركزيته إلى حجم قضيته أو وضوح

معناه أو علوّ صوته ، وإنّما إلى الطبيعة الابتكارية فيه ، تلك الطبيعة التي تستند إلى المنظور الشخصي ، وإلى الإنجاز الذاتي وليس إلى ما هو خارج التجربة . وهذا الطابع الهامشي هو ما يميِّز العناصر القصصية / السرديَّة ، ويمنحها صيغة جديدة تتمرَّد فيها على صورتها التقليدية ، مثلما يؤدي إلى تغييرات شاملة تلحق باللغة وبمكوِّنات النسيج السردي ، فالهامشي يستدعي التفاصيل ، لأنها هي مادَّته ، وبذلك يتأثث المبنى السردي ، من خلال كِسَر وأشتات وظلال مهملة تسعى القصة لإحيائِها واكتشافها ، وعقد روابط بينها بلغة جديدة مصاغة بعناية ودقَّة ، فضلاً عما فيها من تأثيرات شعريَّة ، لا تتوقف عند البيان المجرَّد ، فهي ليست صوراً بيانيَّة أو بلاغيَّة محض ، وإنما تمثِّل أسلوباً موارباً للتعبير عن صور الأشياء الجديدة التي لا تتمكن اللغة النثرية من ضبطها أو التعبير عنها .

وأكثر قصص المجموعة مما يتَّصِل بمدينة عمَّان ، إذ تستمدّ من تفاصيلها وهوامشها ما يمكن أن يكتشف ، مما لا يراه الآخرون أو لا ينتبهون إليه ، وتتميز هذه القصص بطريقة خاصة في التعلق بالمدينة ، فهي لا تخاطبها ولا تحاكيها من الخارج ، مثلما أنها لا تفزع منها ، فليس هناك أية مؤثرات رومانسيَّة في التوجه المديني ، وإنَّما هو توجُّه نابع من جوهر المدينة نفسها ، وربما هذا ما أعطى القصص نكهة خاصَّة ، مغايرة لكثير من أدب المدن وقصصها مما كتب بتأثير من مقارنات مضمرة أو معلنة مع الريف والمناخات القروية ، مِما ينجز عادةً في الأفق الرومانسي ، وكما يقول (أمْجد ناصر) فِي تعليقه على هذه المجموعة «نَحن أمام عالَم قصصي مقام على شاكلة المدينة ومتداخل في لحمها الحي ، فقصَّة (إلياس فركوح) التي هي نتاج للمكان ، هي قطعة منه أيضاً . إنَّ فركوح ابن المدينة أصلاً ابن تطاحنها ومطامحها ، ابن توترها وانبساطها ؛ لذلك لا تجد (مفاجأة

المدينة) في كتاباته »❖.

وإشارة (أمجد ناصر) إلى التفاعل المختلف لقصص (فركوح) مع المدينة ذات دلالة هنا، ويمكن أن تكون مفيدة في قراءة قصص (مدينيَّة) تتعمَّد الذهاب إلى هوامش المدينة وتفاصيلها للقبض على تنفُّس المكان ولتتنفس معه حواراً وتفاعلاً لكن من غير أن ترتهن إليه، وإلى شروطه الباهظة، أي أنَّها تظلّ مفتوحة، وقابلة للتحليق أبعد من المكان نفسه، مع أنها تتغذى على تفاصيله وبعض مكوّناته .

قصّة مروان : تذويب الحدَث الخارجي

القصة الأولى في المجموعة هي التي تحمل عنوان (مروان)❖❖ وهي مرويَّة بضمير المتكلِّم عبر راوٍ يعرف الشخصية ويروي عن عالم قريب منه، أي أنه راوٍ مشارك من خلال صلته بتفاصيل القصَّة ، وبشخصيتها الأساسية، التي تحضر مروياً عنها من خلال السَّارد المشارك .

وتذكرنا هذه القصة ببعض قصص (طيور عمان تحلق منخفضة. . .)، وخاصَّة قصة (العباءات التي أضاءت الصمت) من الناحية التقنية، فالحكاية يصعب استخلاصها أو تلخيصها، أي أن القصة لا تسرد حكاية محددة، وإنما تنثر بعض أجزائها وتفاصيلها، في مواضع متباعدة، وهي تؤخر حكاية الفتى إلى خلفية بعيدة للقصة، لا يحضر منها إلاَّ بعض الجمل الخاطفة، التي تشير إلى فتى ما زال في عمر المدرسة، لكنه يتجاوز الخطوط الحمراء، ويذهب أبعد في الحماس، وحين يخرج

❖ أمجد ناصر ، مقالة حول المجموعة ، في : صوت البلاد ، ع55 ، 1985/7/13 .

❖❖ الأعمال القصصية ، ص187 .

في المرة الأخيرة، يكون الظرف صعباً، وينتهي الأمر بمقتل الفتى ، وحيد أمه بخمس رصاصات، ولا تشير القصة إلى سبب الحماس ولا طبيعته ، ولا إلى سبب مقتله ، من قتله ؟ ولماذا ؟ كل ذلك يظلّ مضمراً، ليتمّ التركيز على صورة دالة مواربة لحركة الفتى وعلاقته مع الراوي، ولأثر غيابه على الشخصيات الأخرى .

والقصة مكتوبة بصيغة استرجاعيَّة، أي بعد مقتل الفتى، ولذلك يتمُّ تركيز عنصر التذكُّر على نحو ضمني، فالراوي لا يقول إنه يتذكَّر، لكنّ السياق السردي، يدلُّنا على ذلك، وهو يحاول بناء صورة للفتى الغائب، لكنه لا يركز على بطولة مفترضة، وإنما يميل إلى ما قد يبدو هامشياً، ويعنى بالجانب التأثيري، من خلال صور الأم (في القصة أمَّان : أم الفتى التي لها أهل في السلط ، وأم الرّاوي المتعلِّقة بالفتى والخائِفة عليه) .

والقصة مقسمَّة إلى سبعة مواقف يفصل بينها بعلامات واضحة (***) فهي لا تسرد دفعة واحدة، وإنَّما يقدِّم الكاتب في كل موقف صورة أو إضاءة ، ومن جماعها تتكوَّن القصَّة ، كما أنَّه يخرج على انضباط الفقرات النثرية، فيكسر ترتيبها بجمل تستقل في سطور خاصَّة، قد تسبق الفقرة، وقد ترد بعدها، أي أنَّ الشكل التقليدي للكتابة النثرية (نمط الفقرات) يبدأ بالتكسر تحت إلحاح الرغبة التعبيرية والرؤيوية الجديدة. والفقرة الأولى ترد على الصورة التالية :

«مرّ الفتى ، وكان الوقت غباشاً، واختفى . حيَّاني متعجِّلاً - كأنه على موعد - ثمَّ انخطف في الشارع العريض بين أزقة البنايات وهبوط السماء. لم أفكِّر كثيراً في هذا النُزول المفاجئ آخر النهار، وقلت قليلاً ويعود !» .

نلاحظ اختيار لحظة حركية، من غير وصف تمهيدي، وهذه اللحظة

تعرفنا بأنَّ (مروان) هـو اسم الفتـى ، مثلما تدلُّنـا على الزمن (كان الوقت غباشاً) ، ونتعرف على الراوي المتكلِّم (حياني) والتحيَّة تدلُّ على الألفة والتعارف ، مثلما أن تتبع غياب الفتى واختفائه تشير إلى اهتمام الراوي به ، خصوصاً أنَّ ذلك يتزامن مع (آخر النهار) الوقت المريب الذي سيتعزز لاحقاً .

وترد بعـد ذلك جـملة مسـتـقلة مكتـوبة في سطر مسـتـقـرّ : «وغـاب طويلاً» ، ثمَّ تليها فقرة من ستَّة سطور ، تتبعها جملة منفردة واحدة ، وينتهي المشهد بفقرة قصيرة من ثلاثة سطور . ويظلّ هذا النظام في تقسيم الفقرات والجمل حاضراً في المواقف التالية .

وتستخدم القصة تقنيات أسلوبية تعتمد على التكرار ، فبداية الفقرة الأولى تتكرَّر لاحقاً ، لكن بتتمة مختلفة «حيّاني متعجّلاً ـ كأنّه على مـوعـد ـ ثم انخطف في الشـارع العـريض بين أزقَّـة البنايات وهبـوط السماء» . هذه الجملة هي مفتتح القصة نفسه ، لكنَّه حذف أول جملتين «مرّ الفتى ، وكان الوقت غباشاً » والتكرار هنا يغني القصَّة بتثبيته للحظة الرؤية الأخيرة للفتى ، أو الموقف الأخير الذي رآه فيه الراوي ، وتأكيد (حيّاني) لأنها التحيَّة الأخيرة التي لن تتكرر ، أما التتمَّة الجديدة فهي :

«لم أكـد ألحظه من شـرفـة بيتنا حتَّى سـاد المدينة ليل ، على الصـدور ، كالرصاص ثقيل .

وانفجر الرصاص

وانفجرت أمِّي

وذهب (مروان) فيّ من أول الليل حتَّى صدى الرصاص» .

يمكن الانتباه مجدداً هنا لطريقة تقسيم الجمل ، وللوصف الذي يتواءم

مع حـالة القلق ، الليل ، صـوت الرصـاص ، ثم نقل مـروان من حـالة خـارجيـة إلى حـالة داخليـة (ذهب فيّ . . .) ومن هذا الانتقـال يتـحـوّل الراوي إلى داخله ليكشف عن حضور (مروان) وتعلق الراوي به ، وخوفه عليه ، أي أنّ السرد يتحوّل إلى نقل النبض الداخلي ، ولا يتَّجه إلى متابعة الحركة الخارجيَّة ، وبذلك يكتفي الراوي بسرد ما يعرفه ، أو بالحدّ الأدنى منه ، مما يتَّصل بالعلاقة المشتركة بين مروان والراوي ، إنّه لا يسرد أحداث الخارج ، وإنَّما يستثمرها في الكشف عن البطانة الوجدانيَّة التي يمكن أن تبرز تأثير الحدث أكثر من تتبُّع صورته أو حركته .

وفي الموقف التـالي «ورنَّ الهـاتف فـفـضح السُّكون» ، حـيث يخـبـر الهاتف عن مقتل (مروان) ، لكنَّ القصَّة في هذا الجزء تركز على وقع هذا الخبر وتأثيره على الراوي وعلى أمّه «لم أدرِ كيف انزلق الاسم من أذني فـوقع على صـدرها . حـشـرجتْ : مـروانُ ؟!! قلت : مـروان ! . . . وهربت بعيني بعيداً عنها . وكمثل الفتى أخذَت أول مقعد إلى جسمها . وهبطت » . هذه لغة مكثّفة ، بعيدة عن الشرح أو الإخبار ، أي أنها لا تنقل الخبر أو الحدث بمعناه التقليدي ، وإنما تركز على تأثيراته ونتائِجهِ ، وتلجأ إلى الحذف والتكثيف ، فليس ثَمَّة ذكر صريح لموت الفتى أو مقتله ، وإنَّما يتبادل الاثنان الاسم ، ويتركان بقية المَعْنى للقارئ .

وفي الفقرة التالية صورة لإصابة الفتى تزيد من فعالية التأثير ، وهي مصـاغة بجـمل وأشبـاه جمل قـصيـرة مكثَّفـة ، لا تتقـصَّد إنتـاج مشـهد وصفي ، وإنَّما تأمُّل الجريمة على نحو مضاعف :

«من الخلف ، من الأعلى ، من ثقب بحجم الأمل خرج الجحيم . مرَّةً واحدة . . . ثمَّ انكتم . مرَّة واحدة ، خمس طعنات ، تسديد حاذق ، ثمّ انكتم . مرَّة واحدة . . . وكفى .

كانت واحدة كافية !

وحلَّق بعدها مروان إلى السماء » .

هذه تأمُّلات الراوي ، وهي أقرب إلى الهذيان الذاتي الذي يعبِّر عن شدَّة التأثُّر ، عبر الجمل المقطَّعة ، ودلالة الغرابة والإدانة لهكذا موت ، وبالرغم من هذا التأثر فإنّ الجملة الأخيرة تشير إلى الشهادة / الموت الحي ، فهو لَم يَمت أو يُقتل ، وإنَّما : حلَّق إلى السماء ، أي أنَّ القصَّة فِي سائرِ مواقفها تتجنَّب استخدام الألفاظ الصريحة ، مثل : مات ، قتل ، . . . ولكنّها بتجنبها تنتج تأثيراً مضاعفاً ، أبلغ من أية صيغة مباشرة أو واقعيَّة تسمّي الأشياء بمسمّياتِها .

والفقرة الأخيرة لافتة بطريقة تقطيعها ، فهي تعتمد على كتابة تشبه صورة المقطع الشعري الحديث الذي تتفاوت أطوال جمله ، وليست مكتوبة بصورة فقرة نثريَّة ، وهي تكرر جملاً وردت سابقاً في القصَّة ، وكأنَّها تستخدم تقنية القفلة الشعريَّة ، عندما تنتهي القصيدة بما تبدأ به في صيغة دائريَّة تشير إلى الاستمرار ، وبذلك تصل إلى نهاية مفتوحة ، وإلى الاجتزاء بما يكفي لتقديم حالة قصصيَّة دون متن حكائي واضح ، وهي تعوِّض غياب المتن الحكائي بإبراز الجانب التأثيري ، وتأكيد تحوُّل الفتى من حالة خارجيَّة إلى موقف تأثيري يترك طوابعه في الراوي ، مثلما يخلِّف تأثيراً مماثلاً في القارئ الذي تختصر المسافة بينه وبين الراوي ، فيلتبسان في هذه اللغة التي تتبنى تجاوز الحواجز ، وتميل إلى دمج قارئها بمناخها وعالمها . تماماً كما هو الحال عندما يقرأ المرء قصيدة مكتوبة بضمير المتكلِّم ، فيتحوَّل هذا الضمير إلى صيغة ذاتيَّة تلتبس بالقارئ مثلما تعبِّر عن صوت النّص في الوقت ذاته .

الرجل الذي رأى : ضيق السجن ورحابة الوجدان

وقصة (الرجل الذي رأى)❖ مهداة إلى «صلبان ثلاثة في القائمة التي امتلأت : محمد جمجوم، وعطا الزير، وفؤاد حجازي . . . وإلى القائِمة التي تنتظر » . وهذا الإهداء يربط القصَّة بأحوال الشهادة والشهداء، لكن القصَّة تنحو إلى مناطق غير مطروقة في القصص التي تتناول هذه الأحوال، لأنها تتحول من تمجيد الشهيد إلى محاولة العبور نحو وجدانه ونحو بطانته الداخلية ساعة يداهمه الموت، أو يعد له حبل المقصلة، وتتعلَّق القصة بالليلة الأخيرة في حياة سجين / مناضل قبل تنفيذ قرار إعدامه، وتنقلنا إلى تأمُّلاته وهواجسه واستذكاراته، وكلّ ما يفيض به الوجدان في مساحة ضيِّقة هي مساحة الزنزانة، أي أنها تتحرَّك في مساحة ضيقة : مكاناً وزماناً، وتتوقف عند هذه البرهة التي تجد اتِّساعها في الوجدان وفي الذاكرة، بديلاً عن ضيق السجن، وضيق الزمن المتبقِّي من حياة السجين . ولعلّ اختيار هذه البرهة الصعبة هو امتحان للكتابة والكاتب ، فليس ثَمَّة إلاَّ لحظات الانتظار القاتل، ولكن هذا الاختيار يمثِّل نزوع (فركوح) نحو المناطق المعتمة التي لم تألف القصَّة إضاءتها : ما هي مشاعر سجين من هذا النوع ؟ ما هي تأملاته وهو يداهم بالموت رغماً عنه ؟

وتبدأ القصَّة بمفتتح أو إشارة تمهيديَّة :

«لهذا الموت وقت ،

وللفجر ، هذا الفجر، إغفاءة نهار تدلّى باكراً ،

❖ الأعمال القصصية ، ص193 .

ولهذا الرجل أغنية ، . . .

فلنسمع» .

ونلاحظ في مستوى الصياغة أنَّ الجمل الاسميَّة هي الغالبة ، وحتَّى جملة (تدلَّى باكراً) هي جملة وصفيَّة (صفة النهار) أي أنّها في حكم الاسم / الصفة ، وفعل : فلنسمع ، فعل ذو دلالة تواصليَّة بصيغة طلبيَّة تُحِلّ فعل الاستماع مكان (القراءة) مثلما حلّت (أغنية) مكان (قصة) ، وهذه عمليَّة استبداليَّة تشير إلى التحوُّل الذي نحاول معاينته عند (فركوح) ، والأغنية مرتبطة بالشعر أكثر من النثر ، كما أنّ الاستماع متعلِّق بالخطاب الشعري وليس الخطاب السردي . على أية حال تمثِّل الجمل الاسمية نمطاً من الثبات يتناسب مع مناخ القصة وخياراتها ، وسوف تتعزز الصيغ الاسميَّة عندما تظل حاضرة في ظلّ الضيق الزمني ، وقلَّة الوقائع الخارجيَّة ، وسوف يعمد الكاتب إلى تطعيمها بصيغ فعليَّة بقصد إحداث حركة إيهاميّة لن تتوسَّع كثيراً ، وسوف تظلُّ في حدود ضيِّقة تتناسب مع الجوِّ المحوّط بالضيق (الزنزانة / الزمن القصير) .

وبعد المقطع الافتتاحي ، تلتقط القصَّة أصواتاً ، نستنتج أنها دقَّات أقدام الحارس وهو يقوم بنوبة حراسته ، والسجين يتابع وقعها ، وكأنَّها معياره في تحديد الزمن مثلما تذكِّره بالمتربِّصين به ، ممن يمنعون عنه حريته ، وننتقل عبر الشريط القصصي من المسموع (الخارجي) بما فيه من كبت وتحجيم إلى نوع من الاستعادات والاستذكارات التي تمثِّل ما هو مرغوب فيه *«وترحل عيناه المطبقتان عبر إيقاع القلب إلى غرف أخرى بعيدة ، لا يحاسبه أحد على هذا الدخول . يعيش الدفء القديم ، لمعة العينين في الظلمة الحانية ، وسكون الرأس على كتف دسم لامرأة قاسَمته خطفة السنين . . .»* .

هذه أولى محاولاته لمغادرة سجنه : استعادة دفء المرأة ، عبر انتقال حلمي ، بقصد إحداث توازن داخلي . ويمكن أن ندقق في تحوُّل الرؤية / فعل العينين من رؤية خارجيَّة إلى رؤية داخليَّة تتابع إيقاع القلب ورغباته ، في انكفاء حلمي / استعادي ، يعوِّض عن غياب إمكانية رؤية خارجيَّة ، فالجدران تحدّ رؤية الخارج ، وليس أمامه إلاَّ هذا التحوُّل .

ويستمرّ هذا الحلم حتَّى يختم بإشارة زمنيَّة :

«يكون ذاكَ الوقت منتصف الليل ،
وتكون هي دفء نائِم تغطيه بتنفُّس رتيب
كان هذا الوقت بعد منتصف الليل» .

أي أنَّ التذكُّر ينقطع بالاصطدام باللحظة المعيشة / لحظة السجن ، مع المقارنة بين الزمنين ، بين ذاك الوقت (وقت اللذة والحرية) وهذا الوقت (وقت الحرمان والكبت) ، فهما زمنان متعارضان ، يغيب الأول ويظهر الثاني مرتهناً للخطوات التي ما زالت تدقّ خارج الزنزانة . ودقَّات القدمين التي يتكرر ذكرها تمثِّل نمطاً من الإيقاع الصوتي الذي يبدد بين لحظة وأخرى السكون المتوقَّع ، أي أنَّ لها وظيفة تأثيريَّة في نفي الجمود والرتابة ، مثلما أنها تمثِّل إيقاعاً مؤثراً في السجين لتذكره بوضعيته ، وهي جزء من مناخ السجن ومكوِّناته الفقيرة . . .

وتستمر القصة ـ عبر الراوي العليم ـ في متابعة هواجس السجين وإحساسه بالوقت / الزمن ، إنَّه يتسرّب ، ويكون موقف حفر اسمه بأظافره على حجر الجدار الصلد سبيلاً رمزياً للبقاء ، أن يظلّ اسمه على الأقل محفوراً ، وتتغذَّى القصة من التفاصيل والجزئيات ، ومثلما استعاد الحبيبة في موقف سابق ، فإنَّه عندما يتحسَّس جسمه يتذكَّر أمَّه ، ويستعيد فكرة الميلاد والطفولة : *«هذا الجزء يوصل إلى الأحشاء . من هنا كان*

ينمو. من هنا كان يرتبط، متكوِّراً في رحم أمه بحبل سرّي. تسعة أشهر أينع في ظلام الحبّ والدفء والتكوين...»، كأنّ لحظة الموت تذكّر بنقيضها، كما أنّ هذه الصورة تمثِّل فعل رغبة، بالعودة إلى رحم الأم، وإلى زمن الأمومة والأمان بما فيه من حنان مفتقد، إنّه في رحم العتمة والزنزانة الآن ـ وفق زمن السرد ـ ونقيض لحظته هو رحم الأم، واللافت أنَّ زمن الرحم متساوٍ في الحالتين: فقد مكث تسعة أشهر في رحم الأم *«ودخل ـ مع رجال، هذا الجحر ـ الطوق تسعة أشهر أخرى»*، لكنهما زمنان متعارضان، كل منهما نقيض الآخر.

وتلتفت القصة إلى الحلم مرَّة أخرى، حلم السجين الذي يتحوَّل إلى صيغة كابوسيَّة، يرى فيها نفسه وحيداً في المدينة، ويرى زوجته تناديه، لكنه يطير إلى السماء ويرى تبدُّل الألوان حتَّى تصل إلى الأحمر، فيهوي إلى الأرض، ثمّ يصحو على وحدته وعلى صوت فرقعة الحديد ليؤخذ مع الفجر إلى المقصلة.

ونلاحظ فيما مضى أنّ القصة سارت في طريقين: أحدهما مستمدّ من وجود السجين في الزنزانة، وسلوكه داخلها ومتابعته لما يسمعه (خطوات الحارس)، وبعض تذكاراته لأسباب سجنه. والخط الآخر خطّ حلمي يستعيد فيه الزوجة والأم، من خلال فعالية الحلم، وتيار الوعي، وفي هذا الخطّ نلمس التعبيرات الرغبويَّة المناقضة لأحواله في السجن.

والمشهد التالي يُمثِّل لحظات الإعدام، وتقدُّمه إلى المقصلة، وصور الرجال المحيطين به، إحساسه المفاجئ بالعطش، تعثُّره وهو في الطريق إلى المنصّة، ولكنَّها تفاصيل دالَّة على لحظات صعبة، لكن القصَّة تلجأ إلى صورة موازية في لحظة وضع الحبل على رقبته وتغطية رأسه وعينيه: *«أسنده أحدهما من رقبته بالشيء الخشن المتحلِّق، شدّ قامته، فرأى*

الكون : السماء بلا لون ، وفي الهواء أغنية التقطها وأدخلها قلبه . مرّ عصفور على السور ـ الحجر ـ الطوق ـ تقافز قليلاً ، طار قليلاً فوق الساحة . ثُمَّ حطّ خفيفاً على ناحية المقصلة . لم يحس بِما جرى فجأةً ، بل التقط الزقزقة فوق رأسه . خطفها سمعه الثاقب فسرت إلى وجهه إشارة مدهوشة ، واختلطت بما رأى . . .

ما كان من وقت لأن يفصح عما رآه ،

ترك ذاك لنفسه من عالم ودّعه متأرجحاً ، وأبقى بقيَّته للشاخصين » .

ولا شكّ أنَّ صورة العصفور مرتبطة بدلالة الحرية والطيران ، ومع أنَّها صورة مألوفة في بعدها الرمزي فإنَّها تظلّ مؤثِّرة وخصوصاً ضمن السياق الذي وضعت فيه ، وبصياغة مجدّدة لدلالتها وأبعادها ، إذ تداخلت في القصة مع اللحظة الأخيرة في حياة السجين ، فهيَّأت له لحظة أخيرة شجاعة ، وهكذا غدا الموت بهذه الصورة نمطاً من الحياة والتحرر ، وليس كما يتوهَّم السجَّانون ، وقد تعززت بالأغنية التي أدخلها إلى قلبه ، وهو أيضاً فعل ذو دلالة إيجابية ، يمثِّل القوَّة الداخليَّة التي تفجّرت في هذه اللحظة : وكأنّ القصَّة تحاول بناء اللحظة الصعبة ، لحظة الإعدام شنقاً للمناضِل ولصاحب الحقّ ، وهي تبدو برهة للطَّيران وللتحرر النهائي ، ونقيضاً للموت الظاهري ، وهو ما يستمَّد من الصورة الموازية التي ترافقت مع شد الحبل على رقبة السَّجين ، ومع الصورة النهائية التي رسمتها القصَّة :

«لسان طويل من الفم تدلَّى (علامة بذاءة أخرجوها منه عنوة) ،

وقطرة ندى في تخوم شعره ، وخلف أذنه اليسرى ، امتصَّها برد الصباح (طفل تعب بعد لعبٍ فأخلد لنوم طويل)» .

فهذه الصورة تقدِّم السجين منتصراً ، فلسانه الذي تدلَّى صار علامة

سخرية وبذاءة ، وليس علامة هزيمة وموت ، ونلحظ صورة قطرة الندى ومتابعة ظلالها وامتدادها (إشارة إلى العناية بالتفاصيل وإلى الوقت / الصباح المرتبط بالندى) ، كما نلاحظ الجملة الأخيرة التي تصوغ موته بمعنى آخر : صورة طفل متعَب ما زال في نومه ، وقد جاءت الجملتان بين أقواس تفسيريَّة ، على هيئة جُمل تُمثِّل منظور القصَّة إلى هذه الشَّخصيَّة ، وما تمنحها من دلالات في وجه جلاّديها .

ومع أنَّ هذه القصة قد مالت إلى نمط من السَّرد الخطِّي ، فقد ابتدأت في أول الليل وانتهت في الصباح التالي ، من غير تكسير للزمن أو تغيير في حلقاته ، فقد عوَّضت بالتحوُّل إلى داخل الشخصيَّة ، من خلال الاستذكارات والأحلام وتعبيرات الرغبة ، وكذلك بالصور الموازية الدالَّة ، مثلما أسندت للراوي دوراً واسعاً ليعلِّق ويستخلص ويقدِّم لنا الصورة الختاميَّة التي تقفل القصَّة على نحو مفتوح حيث السجين / الطفل نائِم وليس ميتاً . . .

إحدى وعشرون طلقة للنبي : شعرنة العالم

وتمثِّل قصة (إحدى وعشرون طلقة للنبي) ❖ وهي القصة التي حملت المجموعة اسمها ، علامة أخرى في هذه المرحلة ، وهي قصَّة مرويَّة بضمير المتكلِّم الذي يروي عن شخصيَّة أخرى يعرفها ، وهي طريقة السرد نفسها التي لاحظناها في قصة (مروان) من المجموعة ذاتها . والشخصية المروي عنها شخصية شاعر ، تحاول القصَّة الاقتراب منها ومن جملة علاقاتها بالمكان (عمان ، بيروت) وبصداقتها وطبائعها الداخلية ، مثلما تتجرأ

❖ الأعمال القصصية ، ص199 .

القصَّة على إدخال مجموعة من القصائِد القصيرة أو مقاطِع من القصائِد (للشاعر زكريا محمد) ويبدو أن الشاعر نفسه هو الشخصية التي تتعلق بها القصة، وأما الراوي فهو الصوت المعبِّر عن الكاتب. ومعنى ذلك أنها تدمج الشخصي والسِّيري لتخرج منه بنسيج سردي ينتمي للقصَّة القصيرة، بعد أن تُعيد بناءه وصياغته بأسلوب القصَّة ومنظورها.

وتمثِّل (إحدى وعشرون طلقة للنبي) خطوة أوسع باتجاه شعرنة العالم القصصي، سواء عبر محاولتها الإحاطة بشخصيَّة شعريَّة، أو من خلال القصائِد التي دخلت إلى بنيتها (وهي قصائد حقيقية لزكريا محمد، كما هو مبيَّن في هوامش القصة)، وكذلك غدا منظور القصة كله شعرياً، عبر تأمُّلات الراوي لشخصية الشاعر، ودأبه في تحليلها من خلال مواقفها وتفاصيلها.

وتتغذى القصة على اليومي والهامشي، لكنها تنْزع إلى العبور بهما نحو المركز، وهكذا تضيء لنا الهامش الثقافي في عمَّان (بداية الثمانينيات) من خلال رصد مواقف حوارية وقصص مكثفة متضمنة في القصة الكليّة، وتبدو اللغة أكثر طواعية للكاتب، في نضارتها وحركتها، وفي إلغاء أية مسافة تفصل المتلقِّي عنها، من خلال لغة (بَوحيَّة) لا تعاين من الخارج ولا تصف وصفاً برانياً، وإنَّما تميل إلى اختصار المسافات، واستخدام صيغ مركَّزة، تعبر إلى داخل الأشياء، وتحاول أن تستخرج ما هو مهمل فيها، من مشاعر وإحباطات وطموحات وعلاقات، أي أنَّ «اليومي» لا يعني المألوف والمكرور، وإنَّما يقوم على مفارقة المواقف البطوليَّة والمركزية، إلى ما هو غير مرئي، وبعبارة أخرى تنتقل مما هو جوهري وبارز إلى ما هو متخفٍّ ومعتم، وعبر تركيز الضوء عليه تعيد له الاعتبار، وتعبّر عنه بلغة منتقاة مصفّاة من الشوائب، ولكنَّها دائِماً تخفي

أمارات حرفتها وصنعتها .

والقصة مقسّمة ـ بنائياً ـ إلى خمسة مواقف مترابطة ، والوقف في نهاية كل منها أشبه بالستار المسرحي الذي ينقلنا من مشهد إلى آخر ، ومن فصل إلى ثان . . . وما يشكِّل الوحدة هو الانطباع الكلي والتعلُّق بالشخصية (شخصية الشاعر) وملاحقتها من موقف إلى آخر ، مع التشديد على عنصر الشعر ، والقصيدة ، أي أنَّها قصَّة (الشاعر) وليست قصة إنسان آخر ، قصته مع قصيدته التي تتعالق مع أحواله ورؤاه وتفاصيل أيَّامه . . . إنَّها بهذا المعنى قصة (القصيدة) ملتبسة بكاتبها أو شاعرها ، وهذا الالتصاق الحميم بالشعر ، هو ما وسَّع مساحة (الشعرية) في القصة لا من خلال جملة القصائد المتضمّنة فيها فقط ، وإنَّما من خلال جملة المواقف القصصية التي لا تقدِّم رؤيتها خارج الشعر ومنظوره .

تبدأ القصة بجملة منفردة ذات ترقيم خاص ، ويمكن أن نعدَّها عنواناً فرعياً للموقف القصصي ، ولكنَّه لم يميّز بخط خاص وإنَّما بعلامات الترقيم ، وتلي هذه الجملة / العنوان فقرة متممة ترسم مشهداً من المدينة :

«/ تبعثر الصديق :

غادرنا منذ سنين ، وبقيت المدينة ، والوجوه ، كعبور العربات ، تمرّ بنا عادية أليفة حدّ التشبّع ، حدّ الالتصاق اليومي ، فتفقد حرارتها . إنها الوجوه المألوفة . عادية . . . فتنسحب عنها أحاسيس الاندهاش . تراها عن يَمينك وعن يسارك . تشير لَها ، تؤشر عليها . . . ثُمَّ تترك نفسك للوقت وحاجاتك الصغيرة» .

الجملة الأولى / جملة العنوان تمثِّل مفتتحاً منتجاً ، لأنه يفتح السبيل للسّرد ، عبر صيغة : تبعثر . . . التي توحي بالتناثر والتجزؤ وفقدان التماسُك ، فكان السرد التالِي هو مُحاولة مناقضة للتبعثر ، أي محاولة

تجميع الحالة من جديد عبر فعل الكتابة، وعبر ما تختزنه الجملة من تعبيرية شعرية، تزيد من اتِّساع الأفق أمام السارد. وهذه البدايات المفتوحة، واختيار الجُمل المنتجة كثيراً ما تسِم (المطالِع القصصية) عند (فركوح)، فهو يعتني بالبداية وهي غالباً ذات وظيفة ودلالية كما نلاحظ في جملة (تبعثر الصديق).

ونلاحظ أنَّ الصَّوت الجماعي (نا) هو الصوت الحاضر، الذي يخبرنا عن فرد غادر جماعة، فالراوي يسرد نيابة عن جماعة، قد يكونون أصحاب المُغادر أو قد يقصد بهم أهل المدينة توسُّعاً، ويمكن الانتباه إلى طريقة التعبير عن المدينة، بما فيها من ألفة وبُعد عن الدهشة أو الريبة، فالوجوه عاديّة، مألوفة، وكذا العربات، وأجواء المدينة، وهذا يميز القاص المديني عن سواه، إنَّه لا يعاين المدينة من خارجها فيحس تجاهها بالريبة ويندهش (دهشة خارجية) منها، وإنَّما هو لا يجد مسافة تفصله عنها، دون أن يعني ذلك توافقه معها، وإنَّما تكون مآخذه مختلفة عن تلك المآخذ التي تخلّفها النظرة الرومانسيَّة، وكلُّ ما ينتج في ضوء المعرفة الريفية بالمدن.

في هذا المفتتح يمكن أن نعاين إحدى الصِّيغ التي يلجأ إليها (فركوح) لدمج القارئ بنصِّه: (تراها عن يمينك ويسارك. تشير لها، تؤشر عليها...) فهذه الصِّيَغ التي تتمّم ما بدأه بـ (نا) الجماعة، التي قد تشمل جماعة القراء تشرك القارئ، لأنه يصبِح هو المُخاطَب ذاته، فكأنَّما يحرِّكه السرد ليغدو جزءاً من عالم القِصَّة، وعبر ذلك وما يماثله من صيغ محرِّكة، تنجز عملية الاندماج واختزال المسافة بين القارئ والنّص.

ويمكن أن نعاين الفقرة التالية من القصة لنلاحظ ذلك التحوُّل الأثير في السرد، من السرد الخارجي إلى السرد الداخلي، بكلّ ما فيه من تحوُّلات

الشعر، والفقرة بمجملها أشبه بقصيدة مؤثرة من ناحية محمولاتها العاطفيَّة، يقول النصّ :

«*لو كان في المدينة ما يزال، لصبغها بلونه . كان سيعطيها طعماً آخر. وهو يملك القدرة على ذلك . يمسحها بعينيه المسبلتين حزناً، يَمرُّ على شوارعها وعطفاتها الكثيرة، يوقّع على طرقاتِها خطاه السائرة، فتصدر لحناً (في القلب) كقصيدة لا تنشر*».

تبدأ القصَّة إذن من غياب الصديق / الشاعر، أي أنَّها في حالة استرجاعية لحضوره، ولذلك يختلط الاسترجاع بنوع من الأشواق الخفيَّة، وبملامسة إيقاعات الغياب لصديق وإنسان حميم، وهذا ما يسوِّغ الطبقة الوجدانية التي ظلَّت حاضرة في سائِر مواقف القصَّة، والفقرة السابقة شاهد عليها، وعلى تحوُّل (فركوح) من الخارِج إلى الداخل، ومن متابعة الحدث إلى رصد تأثيراته، ولأنّ الكلام يبدأ بـ (لو) فإنَّ كل ما تلاها غير ممكن التحقق، لن يحدث كل ما تخيَّله السارد الذي لا نتبين هويته، إلاّ من خلال الفقرة الأولى، أما هنا فقد توارى وترك للصورة العاطفية المتخيّلة الحضور كلّه، وهي صورة يجتمع فيها الغائِب مع المدينة التي تتفاعل معه (تصدر لحناً في القلب . . .) . . . هنا لا تقدم القصَّة حدثاً أو فعلاً سردياً، وإنَّما تنتج سرداً افتراضياً عاطفياً، يقوم على إحلال الغائب في جوهر المدينة (وهو شاعر ـ ينتمي للنخبة الثقافية المهمَّشة)، لكن من زاوية القصة فإنَّه الأكثر تأثيراً و حضوراً، وكأنَّ خطواته هي الإيقاع المؤثِّر الذي تستجيب له وتتأثَّر به، كأنَّ للمدينة قلباً ، وكأنَّها قد تأنسنت في هذه الكتابة القصصية ـ الشعرية .

ولا تطوِّر القصة حكاية محدَّدة ذات بداية أو نهاية، أو تقاسيم واضحة. فمثل هذه الحكاية غائبة، ويعوض عنها (فركوح) بتفتيت

الأحداث الكبرى إلى تفاصيل وظلال إلى جانب التأملات والمقاربات التي ينهض بها الراوي، وتتوسَّع أحياناً في صورة تحليل يقترب من التجريد، لولا أنَّه يكسر الأفق التجريدي بالبطانة العاطفيَّة والنفسيَّة التي تشكِّل حضوراً أساسياً في هذه القصة وقصص أخرى من النمط نفسه .

وتطوير السرد أو استكمال المسرود لا يتمّ عبر نقلات حكائية، وإنَّما من خلال ما تتيحه الوحدة النفسيَّة والوجدانية للانتقال، بل إنَّه يعمد إلى نقلات لغويَّة ودلالية (غير حكائية) غالباً، أي بطريقة تطوير القصيدة ونموُّها الداخلي، مما يتغاير أو يجانب الأسلوب السردي الذي ينمو عبر حركة الوقائِع وتنامي الأحداث .

فالفقرة الأخيرة التي أثبتناها تنتهي بعبارة [كقصيدة لا تنشر]، والفقرة التالية تتكئ على هذه العبارة التي ليست إلاّ تعبيراً شعرياً صريحاً، من خلال صيغة التشبيه، ومفردة قصيدة، وتبدأ الفقرة التالية بجملة :(هي قصيدته التي لا تنتهي)، فلفظة قصيدة هي موقع النموّ، وموضع الانتقال، وتعبير (لا تنتهي) أيضاً وجه آخر لتلك الجمل المفتوحة التي تسمح للجمل التالية بالتكوُّن، وهي مهما تتعدد فإنَّها تستند على صيغة اللانهاية، أي أنَّ الصيغة المفتوحة في وصف القصيدة أتاحت للسرد أن يتطوَّر، مثلما فتحت المجال لمحاورة الشاعر وقصيدته على نحو تفاصيلي تأملي، يكشف عن معرفة دقيقة بطقوس الشعر الحديث خاصَّة، وبطرائِق إنتاجه وطبيعة تأمُّلاته، وتطول هذه الفقرة ذات البداية المفتوحة إلى ثمانية وعشرين سطراً، وتدمج في داخلها مكونات متنوعة محورها شخصية الشاعر وقصيدته، سواءٌ بالكلام عنه أو بالحوار معه، أو نقل حواراته مع الآخرين، كلّ ذلك بأسلوب مكثَّف رغم تفاصيله، وخاطف رغم مكوّناته المتعددة .

والموقف الثاني يبدأ بعنوان : / قصيدة أخيرة ، وأخرى أخيرة ، وهو يتأسس على الجملة الختاميَّة في الموقف السابق (. . . يهتزُّون أمام قصيدة أخيرة) ، أي أن الكاتب ما زال يعتمد على هذا النمط من المشترك اللفظي والدلالي في الانتقال بين المواقف ، ضمن الوحدة الجوّانيّة التي تتأسس عليها القصة كلها ، والموقف الجديد مبني على حوار مشترك بين الراوي (ضمير المتكلم) والشاعر *«من أين يجيء بهذا الغناء ـ القصيدة ؟ أسأله فيجيب (في جلسة لا يشاركنا فيها أحد) : لا تذهب بعيداً في استغفالي : أنا لا أكتب الشعر ! وينفلت إلى الكتاب الذي يحمل . يقول إن اكتشافاته التي يخرج بها تدهشه . ثمّ يلهث مستعجلاً تصويب العبارة : آسف ، أقصد أنِّي أكتشف ما لَم يره الآخرون ، فيدهشونني كيف لم يروا . . . »* .

الحوار متداخل مع السرد ، والكلام يدور على تفاصيل خاصَّة ودقيقة ، أي أن ثمَّة خطاباً مختلفاً حول الشعر هنا ، ويمكن لنا أن ننقل الكلام ذاته على قصص (فركوح) في سعيها نحو الاكتشاف ، ونحو ما لم يره الآخرون ، أي أنَّ ما يسرده القاصّ هنا عن شخصيته (القصصية) ينسحب على كتابته أيضاً بصورة من الصور ، فكأنَّ القاصّ يهرّب رؤيته هو من خلال التعبير عن شخصية أخرى وفن مغاير ، لكنَّه باقترابه من ذلك الفن وتقاطعه معه يأخذ كثيراً من معالمه وسماته ، ويكتب قصَّته استناداً إلى الرؤية نفسها ، رؤية الاكتشاف والبحث ، وتجاوز ما هو مألوف ومرئي ، إلى ما هو مهمل ومنسي وبعيد عن مرأى الآخرين .

وعندما تتحوَّل القصَّة إلى الوصف ، فإننا لا نظفر بأوصاف برَّانيَّة مستقلة ، وإنَّما ترد مندمجة بالشخصية ، وكأنّ الخارجي انعكاس لِما هو في الداخل ، وليس العكس ، أي أنّ قصة الياس فركوح تبدأ مما هو مخفي وغائِر ، وقد تصِل إلى الملامح الخارجيَّة من بعد ، كنتاج لذلك السلوك

الداخلي الخفيّ، ولذلك فإنَّ الوصف لا يستقلّ ولا ينقطع عن تأملات الراوي، من مثل :

«أتركه ينقِّب في المعنى وأذهب في عينيه . كبيرتان مدوّرتان كتجويفين في جمجمة . كعيني الشاهد الطفل في رسوم «ناجي العلي» (ربَّما التقيا مرة) . أرى الأسئلة تتداخل وتكبر وهو يفسِّر . عندها يبرق اللونان فيهما وتشع جبهته . يتحدد اللون العسلي وسط البياض المشوب باصفرار خفيف (أهو سهر السر في ليل المدينة ؟ . . .) » .

الراوي هو الذي يتحدَّث هنا، ويتولَّى أمر السرد، ويمكننا أن نراقب اللغة وتشكيلاتها، وهي تصف أو تتظاهر بالوصف إذا شئنا الدقَّة، ومثلما (ينقِّب) الشاعر / الشخصية في المعنى فإن الراوي (ينقِّب في الشخصية وفي ملامحها، (والتنقيب فعل له علاقة بالحفر وتجاوز الطبقات الظاهريَّة، بحث عن الثمين والمكنوز خلف ما هو ظاهري، فيه مشقَّة وتأنٍّ ويحتاج إلى جلَد وتجمُّل) . ولأن فعل الراوي نمط من التنقيب فإنَّ تعبير (أذهب في عينيه) ليس عبثاً، ولا صدفة، بل خيار أسلوبي يستقيم مع تجاوز الظاهري، إنَّه ليس : أنظر إلى عينيه، أو حتَّى أذهب إلى عينيه، وإنَّما : في . . . التي تحمل معنى الدخول والاستغراق، وهو تعبير شعري يستقيم مع وجهة القصة ولغتها إجمالاً، مثلما يستقيم مع فكرة (التنقيب)، ويمكننا ملاحظة صيغ التشبيه وربط العينين بمؤشر خارجي (صورة حنظلة) وما تحمله هذه الإحالة من دلالة وطنية ضمنية، ونلاحظ أيضاً جُملة : أرى الأسئلة . . . والأسئلة لا تُرى، لكنَّها الرؤية الداخليَّة التي تستتبع الذهاب في العينين وليس النظر إليهما أو فيهما، وهكذا لا يغدو وصف العينين / الملامح وصفاً خارجياً، وإنَّما يظلّ جزءاً من استنطاق داخل الشخصية واستكشاف أسئلتها وقلقها . ويمكن أيضاً

ملاحظة الجُمَل المقوَّسة التي تغذِّي المشهد من الخارِج، وهي أشبه بتفسيرات أو إيضاحات عن وضعية ما ذات صلة بالمسرود ، مثلما أنها تضيف لنا أحياناً بعض الوقائع أو الأحداث باختصار شديد، فكأنَّ الوقائع قد تراجعت ولم تعد هي المهمَّة، ولذلك تأخذ صيغة جمل إيضاحيَّة (اعتراضية) بين أقواس، تمر عرضاً لكنها تربطنا بالعناصر القصصية المسكوت عنها، وتذكِّرنا بأنَّ ما نقرأه صيغة جديدة في القصَّة القصيرة .

ويؤثث القاصّ هذا الموقف بمقطعين شعريين أحدهما في الهامش، والآخر مقطع حواري يرد في المتن، مما يبقي القصَّة مشدودة للشخصيَّة الشعريَّة ولأفق الشعر، في تأملاتها وفي مكوناتها. وبعد هذا المقطع الشعري يتحوَّل الراوي ليسرد حواراً حول قصيدة الشاعر (سيِّدة الأشرفيَّة)، والحوار قائِم على السؤال المباغت والإجابة المراوغة، مما يبني مشهداً حيوياً يحرك السرد، إضافةً إلى الإفادة مما ورد في القصيدة عن «السيدة التي تلقم العصافير من كفِّها على نافذة الصباح»، ولعلّ هذا نثر لبعض جمل القصيدة، وهو يشير إلى شدَّة التعالق بين القصَّة والقصيدة ، وإلى الكيفيَّة التي تسللت فيها الرؤية الشعرية إلى نصّ قصصي، دون أن تكون شعريَّة القصة تزييناً خارجياً، أو حلية بلاغيَّة خارجيَّة . أي أنَّ الشعر يضرب في أعماق القصَّة ، ويمكن القول بأن القصَّة كلها تتأسّس على حدث شعري ووقائِع شعريَّة ولذلك تجلَّت في هذه الصورة البنائيَّة والتعبيريَّة، فلم يفرض الشعر من خارجها، وإنَّما هو ينبوعها الداخلي الذي تتغذّى منه وعليه .

ولا ننسى وضعية السرد هنا : الراوي يتذكَّر جلسة مشتركة مع صاحبه الشاعر، وهو يسردها استرجاعاً، بعد غياب الصديق، ومع هذا الاستذكار (لزمن ماضٍ) فإنَّ أكثر جُمَلِها ترد بصيغة الفعل المضارع، أي

أنَّ الراوي (ومعه الكاتب) يلغي مسافة التذكُّر ويعيش الموقف حاضراً، كأنَّه يحدث الآن، لا كما حدث في الماضي وانقضى، وهذه الصيغة الحاضرة، تمنح السرد وضعيَّة الديمومة، وتفتح أفقاً أوسَع لحيوية الفعل وحركته: «يضحكُ بأسى ويحشرج: *«أنا؟ أ أنا الذي تحبه النساء؟! ويشير إلى بدنه الناحل كقصبة طقطقها جفاف سيل اندثر. لا أهادنه وأشدد الحصار: أنا أعرف الأمكنة. يصمت قليلاً، يعبث بدفّتي كتابه المموّه، ينظر عيون الزوايا فيجدها في الزوايا تحدِّق به، فيقول فجأةً كأنَّه يحسم: تستخدم الإسقاط على نحو ذاتي. هل أصابتك عدوى النقَّاد؟.*

ويزوغ إلى تفاصيل المدينة.».

يغلب الفعل المضارع هنا بامتياز، فليس عبثاً أن يتتابع استخدام (ستة عشر فعلاً مضارعاً) مقابل ثلاثة أفعال بصيغة الماضي، وقد ورد اثنان (من الماضي) للدلالة على القصبة (كقصبة طقطقها جفاف سيل اندثر) أي أنَّها وردت في صيغة التشبيه، ولا صلة لها بالشخصية أو الحدث، والفعل الثالث ورد في الصيغة الاستفهاميَّة (هل أصابتك عدوى النقاد)، ولا مجال هنا إلاَّ للماضي لضرورات المعنى، وما سوى ذلك يحضر الفعل المضارع الذي يتجدد معه الحوار، كما لو أنه يحدث الآن، وليس في الماضي، كما أنه يعطي انطباعاً باستمرار الحضور وتتابعه، وبأنه لم ينقضِ أو ينته، وهو بهذا المعنى يعبِّر عن مدى ثبات هذه المشاهد والمواقف في وجدان الراوي، أي أن هذا الملمح الأسلوبي أو الخيار اللغوي ذو وظيفة دلالية تلتقي مع مجمل ما تؤديه القصة من معنى: الإطلالة على الذات الإنسانيّة من داخلها، ومحاولة البحث عما هو حاضرٌ فيها، فالذكريات ليست ماضياً، وإنَّما هي حاضر ما دامت فاعلة مؤثِّرة فينا.

وتنتهي هذه الفقرة الدالَّة بجملة مستقلَّة في سطر مستقلّ، مما يفيد (بصرياً) بحدوث نقلة سرديَّة (وهي تقنية ذات صلة بالفضاء النصِّي الذي تعنى به نصوص فركوح)، وضمن وحدة الشخصية / الوحدة النفسية والداخلية التي أشرنا إليها ينقلنا الراوي إلى قصَّة متضمِّنة (قصَّة داخل القصَّة) رواها الشاعر لصديقه، وهي لا تَرِد خالصة من تأملات الراوي وملاحظاته، لأن السرد كله ينجز ضمن منظور الراوي واسترجاعاته أساساً، والقصة ذات صلة بمقاومة الجوع *«يلهيني بالحديث عن طريقة ابتكرها عم له لخنق الجوع . أن اشدْ معدتك كلَّما تضارى جوعك . اخنقها قبل أن تخنقك . ثمّ يسترسل بالتذكر . . . »* .

وهذا الانتقال من (سيدة الأشرفيَّة) والشعر الذي قيل فيها إلى موضوعة الجوع يستدعي السرد التالي الذي يظلّ مرتبطاً بالموضوعة نفسها، فالفقرة التالية لحكاية العم وحكمة خنق الجوع تنتهي بجملة «فتجيء أغنية ورغيفاً » . وهنا ينتقل لموقف تذكّري يوميّ، التقى فيه الراوي ومعه صديقته بالشاعر، فدعياه ليشاركهما وجبة الطعام في مطعم قريب . . . ويتخلل هذا الموقف حوار طريف «بلغة الكتاب المسرحية » وفق القصة نفسها . وهو حوار فصيح لا تتخلله العامية التي ينفر منها (فركوح) ولا يعدَّها من مستويات اللغة القصصية، ولذلك يندر أن نجدها عندها بصرف النظر عن طبيعة المتحاورين وثقافتهم . واللافت هنا هذه الصيغة من الروابط المضمرة بين المواقف المتتابعة، فما يربط هذا المشهد اليومي بما سبقه صلته بالجوع والطعام، مع أنَّ الأوَّل قائِم على حكاية مرويَّة لَها صلة بشخصية أخرى وزمن آخر (العم، أيام البلاد) والثاني موقف يومي / واقعي له صلة بذكريات الراوي عن صديقه، أي أن ثمَّة حرصاً على وحدة الانطباع والتأثير، وثمَّة عناية بالنقلات السرديَّة،

خصوصاً مع غياب الحكاية التي تنمو اعتماداً على تطوُّر الأحداث وتعقّد الحبكة . ومن خلال مثل هذه البدائِل تخلق قصة (فركوح) أسلوب نموّها وتصاعدها .

وينتهي هذا الموقف بفقرة تعيدنا إلى المناخ السابق لمواقف (الجوع) : *«كان هذا يوم عاش في عمان ، يطلق جوعه قصائِد وعملاً سرياً . لا ينشر معدته . . . بل يتركها لأيدينا . . . »* .

وهذه البداية هي محاولة للتجسير بين مواقف الجوع وما سبقها ، أي بقصد إحداث التواؤُم والانسجام الكلي ، إذ يستدير السرد منها إلى ما سبقه فيعيدنا إلى صورة الجسم الناحل والعينين المدوَّرتين المجوَّفتين في رأس جمجمة . . . والقصيدة التي تهرب من الشاعر . . . عودة إلى ما سبق سرده ، أو سرد الوقائِع ذاتِها مرة أخرى ، كما لو أن الدائرة اكتملت وعدنا إلى البداية مرَّة أخرى . وينتهي الموقف بعد هذه الاستدارة بلفظة واحدة : «واختفى» .

لكن القصة لا تنتهي هنا ، وإنما تنتقل إلى موقفها الثالث المعنون بـ (النبي) وهو الذي يتابع فيه السارد الشخصية بعد الاختفاء أو المغادرة . وفي هذا الحال ـ في ظلِّ غياب الشخصية ـ لا بدَّ من وسائِط سرديَّة تسوِّغ المادَّة المسرودة ، ولذلك تلتفت القصة إلى صيغ تشير إلى وسائِط السرد من مثل :

ـ أطلق شاربيه (عرفنا بعد مغادرته) .

ـ تجسسنا أخباره في انفلاتات الألسن .

ـ وبزغ ، فجأة ، في رسالة صغيرة أودعت صندوق بريد . على يمين مغلفها طابع عربي .

ـ مرَّة (قال قادم) .

ـ *ويوماً (أفاد عائد)* .

بمثل هذه الصيغ تسرد القصَّة بعض أخباره في عالمه أو مكانه الجديد، ونلاحظ ميل الراوي إلى المواربة في الإخبار، والتدرُّج فيها دون أن يفضي ذلك إلى وضوح كامل، ولكن الإشارات المتوافرة تشير إلى انتقاله من عمان إلى بيروت ومشاركته مع المقاومة في بيروت . لكن تظلّ المرجعيَّات الواقعيَّة أرضيَّة بعيدة لا تحضر إلاَّ عبر صورة الشخصية وعالمها الداخلي، وعبر لغة تميل إلى التفاصيل وإلى المواربة والمغايرة في التعبير .

وبشكل مجمل يبنى القسم الثاني من القصة (وفق انتقال الشخصية إلى مكان آخر) على وسائط السرد التي أشرنا إليها، وعلى قصائد أو مقطَّعات للشاعر (في رسائله)، وكذلك من تخيلات الراوي وانطباعاته مما يمكن أن ينتج عن وسائط السرد وعن القصائد، أي أنَّها ليست مادَّة مسرودة بالمعنى الصريح، وإنما هي توقُّعات أو تأمُّلات، وتظلّ ممكنة وفق تسويغات القصة نفسها .

وأما الموقف الختامي في هذه القصة الشيقة فيحمل عنوان :/ مرثيتان . وهو أقصر المواقف في القصة، ويبدو الراوي غائباً أو غير ظاهر، ويأخذ صيغة الراوي العليم إذا فصلنا هذا الموقف عما سبقه، أما إذا وصلناه فيمكن الاستنتاج بأنه الراوي نفسه (الراوي المتكلِّم) الذي شارك الشخصية جزءاً من حياتها، وروى في المواقف السابقة معتمداً على معرفته بالشخصية وخبرته عنها، وفي قسم آخر روى اعتماداً على وسائط سرديَّة معلنة في النص .

ويسيطر الفعل المضارع سيطرة حاسمة على سائر الجمل، وكأن القصة لم تنتَهِ وإنما ظلَّت مستمرَّة، استمرار هذه الصيغة التواصلية :

«يلعلع رصاصٌ كثير في الوهاد، ومن الواطئ الجَبَلي يصعد الدخان .

تتناثر الشظايا باردة في الحدائِق العامَّة، والشوارع المرسومة، والبنايات المزججة .

يتناهى إليهم أنَّ صاحبَ الخطايا الأخيرة كتب مرثيَّته .

يسرعون إلى أعمدة جرائِدِهم، وينشرون :

إحدى وعشرون طلقة للنبي ! !

ويعودون إلى غرفهم . يفتحون زجاجات الحزن . يشربون كي ينسوا . ثمَّ يلملمون أطرافَ زوجاتهم . . . ويندسّون في الدفء» .

يمكن الانتباه إلى الفضاء النصي المميز لهذه الفقرة، ومن خلال الجُمَل المستقلَّة التي لا تترابط في فقرة نثريَّة واحدة، وإنَّما تبدو مستقلَّة عن بعضها بعضا، وكذلك الحرص على استخدام علامات الترقيم والإفادة من حمولتها الدلالية في الوقف والربط والتفسير والإعجاب . وهناك أيضاً بلاغة الفراغ من خلال مسافة البياض بعد الجملة المركزية (إحدى وعشرون . . .) المتبوعة بعلامتي تعجُّب، هذا الفراغ هو ما يتواءم مع مركزية الجملة ـ عنوان القصة وعنوان المجموعة ـ ويدفع القارئ للوقوف عندها مدَّة أطول، ولعلّ هذه الجملة هي النهاية الفعليَّة للقصَّة ـ من ناحية سرديَّة بحتة ـ وهي تتصل ـ على نحو ما ـ ببداية الموقف (يلعلع رصاص كثير . . .)، لكنها تتعارض من ناحية الوضعية والهدف، إذ الرصاص في الموقف الأول متصل ـ غالباً ـ بأحوال بيروت التي رحل إليها الشاعر/ الصديق، وكتب مرثيته التي وصلت الآخرين في ذلك الجو، أما الجملة المركزية التي ترد في صيغة (مانشيت) صحفي ينشر في الجرائِد فتحيلنا إلى إطلاق الرصاص أو الطلقات الاحتفالية أو التذكارية، كما أنَّ القاصّ استخدم صيغة : ينشرون، وبذلك تخرج من معناها الأصلي إلى معنى رمزي أو تعبيري، إنها ليست أكثر من احتفاء كلامي في الجرائِد

بصدى الحرب والشعر هناك، إنها طلقات الكلام الاحتفالي، وليست رصاصات الحرب. وإذا عدنا إلى العنوان (مرثيتان) فإنَّ المرثية الأولى هي مرثية الشاعر أو قصيدته، أما الثانية فيمكن أن نعدَّها هذا النمط الاحتفالي من الكلام . . . وهو فعل عاجز يخلّف تأثراً وحزناً، ولذلك يتطلب النسيان، وهو ما تكشف عنه الجُمل الأخيرة من القصة، لكن كلّ شيء يعود إلى طبيعته وينتهي إلى الدفء، ولعلَّ السياق يشتمل على مقارنة ضمنيَّة بين (النبي / الشاعر) الذي ذهب إلى مدينة الحرب والرصاص والآخرين الذين ظلُّوا (عند زوجاتهم)، وهو ما قد يوحي بإدانة هؤلاء والكشف عن عجزهم من غير أن تعلو لغة الإدانة أو تظهر، إلاَّ عبر الاحتفاء بالشاعر وبقصائده وبانضمامه إلى المقاومة، وهو ما حوَّله إلى شخصيَّة تستحقّ أن تتسيَّد هذه القصة، وليكون (بطلاً) لَها، مع مواربة لمفهوم البطل التقليدي، فالبطل الجديد هو الذي خرج من الهامش وظلّ فيه من غير بطولة أسطورية، أو مغامرة فروسيَّة، لكنَّه من موقعه ذاك، استطاع أن ينجز اختلافه ومغايرته وبالتَّالي: نمط بطولته الخاصة.

لقد بنيت هذه القصة بمنظور استرجاعي (كما هو شأن السيرة) لكنها استخدمت تقنيات سرديَّة متعدِّدة، بيَّنا كثيراً منها في التحليل النصِّي السابق، وما يهمنا هنا هو استعادة هذا المنظور، الذي يقوم على بناء قصَّة شخصية ذات صلة حميمة بالراوي (المتكلِّم) الذي يتراوح دوره بين مستوى المشاركة والمراقبة، لكنَّه ليس صاحب الدور الأبرز في تفاصيل القصَّة ومكوِّناتها، لكنَّه يعوِّض عن تطامن هذا الدور، بتوسيع موقعه السردي، أي عبر دوره الفنِّي وتأملاته واستخلاصاته، ولا يعني هذا أنَّه راوٍ مستبدّ بمادَّة سرده، لكن طبيعة القصة وآلياتها تتيح لها مساحة أوسع من الراوي المُحايِد.

يسرد هذا الراوي بضمير المتكلِّم، ويقيم حوارات مع الشخصية، ويدمج القارئ بجوّ القصَّة، مثلما يقوم بمجهود في سرد قصص تؤثث القصة الأساسية، وهو شديد الصلة بالشخصية، من الناحية الوجدانيَّة، معجب بها، أو متعاطف معها، ويمكن القول بشكل مُجمل أنَّ (فركوح) قلَّما يكتب عن شخصيات (معادية) أو مكروهة، وإذا كان لا بدّ من هذه الشخصيات فهي ترِد عَرَضاً، وكأنَّه يتهرَّب من الوقوف عندها، ولا يعطيها مساحة واسعة من سرده . وفي مقابل ذلك تجده متلذذاً بالشخصيات التي يتعاطف معها الراوي، وكأنَّ هذا التعاطف يعكس منظور الكاتب نفسه وخياراته في خلق عالمه القصصي .

نَجد هذه الطريقة الأثيرة في قصص أخرى من مثل :آفو، ذلك الشتاء الطفلِ، الكتابة على طبل فخاري، وقصص أخرى كثيرة سواء في هذه المجموعة أو في مجموعات أخرى، كما نلاحظ في هذه المجموعة تحديداً اقتراب الكاتب من منحى (السيرة الذاتيَّة) والإفادة من (الخبرة الشخصيَّة)، بمعنى أنَّ القصَّة لم تعد ذلك العالم الموضوعي المنفصل عن الكاتب، مِمَّا يمكن له أن يخلقه أو يبدعه بخيره وشرِّه، وإنَّما بدا هذا العالَم يميل إلى ما خبرته الذّات، سواء أكانت ذات الكاتب أم الراوي أم الشخصيَّة، وبعض القصص تسوّغ لنا أن نجتهد ونجمع الشخصيات الثلاثة في شخصية واحدة من مثل :ذاك الشتاء الطفل، والكتابة على طبل فخَّاري، إذ أنّ معالم السيرة تطلّ من هنا وهناك، لكن الصياغة والمنظور قصصيان، ولا ينتميان إلى منظور السيرة ، مما يعني إجراء تعديلات تخيُّليَّة بالحذف والإضافة، وفق اشتراطات القصَّة، وبما يتعارض مع سمات السيرة .

ويترافق مع هـذا التحـوُّل أو الميل مظاهر أخـرى تعضـد الاتجاه نفسـه : كتوسُّع القصَّة الوجدانيَّة القائِمة على علاقات الحبّ (عبر الوقت . . . واحتـرق، الحـمـام، مـدريد :الثـور)، من غـيـر أن يخنق هذه العـلاقـات ويحوِّلها إلى جلسات جادَّة (كما هو الحال في قصَّة ـ الشيخ أحمد ـ من مجموعة الصفعة) بل إنَّه في هذه القصص وقصص تالية يعتمد مركزياً على علاقة الحبّ وفيض الوجدان أكثر من أيَّة مكوّنات أخرى تنتمي إلى الواقع بِصوره المختلفة .

وهناك نمط من قصص الشخصيات التي لا ينطبق عليها التوصيف السـابق من مـثل : مزراب الريح، ويعـرفـهم واحـداً واحـداً، لكن هذه القصص تتَّصل من جانب آخر بالعالم الهامشي الذي يعدّ عالماً أثيراً عند (فركوح)، وهكذا تتحقق صلة هذه القصص بغيرها من خلال هامشية شخصياتها، وانتمائِها إلى ذات العالم الأثير لديه، إضافة إلى أنَّه في مثل هذه القصص يطلّ على علاقات منفصلة، تشبه من وجه ما ذلك العالم الذي انفصل عنه ويحاول أن يستعيده عبر الكتابة، مثلما أنها شخصيات معزولة وحيدة غالباً، ونستطيع أن نضيف عالم العزلة إلى عالم الهامش والمهمَّشين، والعلاقات المفككة أو المنتهية، مما نَجِد له تمثيلاً واسعاً في قصص (فركوح).

قصص عمَّانية :

أما الخيط الآخر الذي لم نشر إليه حتَّى الآن في هذه المجموعة، فهو وضوح الكتابة عن المكان (عمَّان)، وهو ليس خيطاً جديداً، فقد سبقته قصص مكانية / عمَّانية في المجموعة الثانية على نحو واضِح، لكنه يستمر

هنا بصيغة مكانية مقصودة في عدد من القصص : الدوّار، سِكْراب، تحت قنطرة ما، الكتابة على طبل فخاري، آفو، يعرفهم واحداً واحداً .
وبعض هذه القصص تركز على الشخصية والمكان معاً، أو المكان مختلطاً بالشخصية المفردة، وقصص أخرى يبدو المكان بطلها الرئيس، ولا تحضر الشخصية إلاَّ من أجل إبرازه، ويكون لجماليَّات المكان حضور بارز، كأن القصة تريد التثبت من المكان، وتأكيد حضوره قبل أن يتغير، أو استعادة صورة سابقة له بعد أن تبدل، ومن هذه الناحية التي تعبِّر عن قلق العلاقة أو تأرجح الاتصال، واحتمالية خروجه عن مساره، تلتقي قصص المكان بقصص الإنسان، فكلها تعبِّر عن علاقات مترجرجة، آيلة للتغير والتحول، أو أنَّ العلاقة فعلاً تفككت بسبب تغير أحد الطرفين، أو بسبب غيابه، سواء أكان الطرف الثاني إنساناً أو مكاناً أو حتَّى زماناً .

هل يمكن أن ننطلق من هذه الملاحظات لنستخلص باعثاً أساسياً للكتابة عند فركوح : هل يمكن القول إنّ ما يثيره للكتابة شديد الصلة بحساسية خاصَّة تجاه فساد العلاقات في الماضي أو الحاضر أو المستقبل ؟ وبالتالي الانشغال بسؤال زمني إلى حدٍّ ما : لِماذا لا تثبت لحظة السعادة ولحظة الاتصال الحميم ؟ وربما لذلك لا نجد لهذه اللحظة تمثيلاً في قصصه، وإنَّما التَّمثيل الأوضح هو الذي يعرض للتفكك وما أسميناه بفساد العلاقات وخرابها . . . وكثيراً ما تُحاول الشخصيات إقامة علاقات تواصليَّة إيجابيَّة، لكن هذه المحاولات تصل إلى طريق مسدود شقّي غالباً . . . وبصيغة التساؤل ذاتها يمكن أن نصل إلى تعميم : ألا يمثّل هذا النمط من السرد الذي يصوِّر عالماً مفككاً فسيفسائياً فاسِد العلاقات، بما فيه من مُجانبة للتماسك وللوحدة، صورة موازية للعالَم الخارجي (عربياً

وكونياً) بعدما شهد حالات حادَّة من التمزُّق والانشطار ؟؟ ولعلَّ ما ينتج عن هذه المقدِّمات ـ في مستوى الصياغة السردية وبناء المبنى القصصي ـ امتداد التفكك إلى القصة نفسها ، أي تفكك بناها وحكاياها المتماسكة ، وانشطار الكلّيات والعموميات إلى تفاصيل ، تشبه مخلّفات الحروب ودمارها وشظايا قنابلها ، وربَّما هذا ما يفسِّر صنيع (فركوح) وأبناء جيله من ناحية الخروج على البنية المستقرَّة للقصَّة إلى اللا بنْية أو البنْية المجازيَّة التي تعوِّض عن اللغة النثرية الواضحة بغموض الشعر ولغته المتأرجحة المتحوِّلة ، وعن المواقف الثابتة بالنسبي وغير القارّ ، بعدما ابتعد اليقين أكثر مما يجب ، واختفت المنظومات الكلية التي تجد لكل شيء تفسيراً وموقعاً ووظيفة .

وهذا العالَم الرجراج المتأرجح الذي يصيب السرد بِمسِّه و تأرجحه ، هو ما يَجعل قصة (فركوح) مواربة وغير قابلة للتحديد وللفهم من القراءة الأولى أو الثانية ، ولعل هذا ما يستشعره القارئ حيث يفرغ من مثل هذه القصص : ما الذي أراده الكاتب ؟ وما هي العناصر المستقرَّة في القصَّة ؟ وما الذي يمكن القبض عليه ؟ كل ذلك قد يفتقد القارئ الإجابة عليه بيُسر ، لأنّ الجواب ليس متوفِّراً من الأساس ؟ وما هذه القصص إلاَّ نتاج موازٍ (وليس انعكاساً) لذلك العالم المُنهار الرجراج ، عالم غير مفهوم ، وغير منضبط ، ولا يمكن القبض على شيء واضِح فيه ، عالم الكِسَر والتفاريق لا عالَم العموميات والكُلِّيَّات .

(آفو)❖ الأرمني ـ العمَّاني في القصة التي تحمل هذا العنوان ، أبكم لكن السرد ينطق بقصَّته البليغة ، وهو أحد ضحايا العالَم الذي يعاينه

❖ الأعمال القصصية ، ص221 .

الكاتب ويتوقَّف عند تمزُّقه وانشطاره، ولذلك يبدو (آفو) نتاج مذابح في الذاكرة وحروب متتابعة شطرت الإنسان وشوَّهته، أخذت حُنْجُرة الأرمني فبدا تشويهه الخارجي وتمزُّقه الداخلي صورة عن تشوُّه العالَم وتمثيلاً مؤثراً لَه :

وتبدأ هذه القصَّة على هذا النحو :

«دون أن يمسَّ ارتجف !

التمعت عيناه بوميض باهت، كالشمس في غيم هذا النهار، واهتزت كَنْزته للحظة . هذا الجلد المتكيِّف وبروزات اللحم تحته . . . ارتجف . لا تسأله لماذا ؟ لا تستفسره عن السبب فلن يجيب ! ربَما يلتفت إليك، وربَّما لا يلتفت . تقول إنَّ هذا تعالٍ منه . . . أو تبلُّد في الحِسّ لديه ؟

إذن فأنت لا تعرفه .

هو الأرمني (أواديس)» .

ويضع الكاتب في هامش الصفحة نفسها تعريفاً بالشخصيَّة، فنعرف أنها شخصية واقعية في الأساس يعمل في إعداد الشاي والقهوة لزبائِن مطعم (هاشم) في وسط عَمَّان، ويختم الكاتب تعريفه الطويل نسبياً بالقول : *«إن أواديس كشخصية فنية، فيها الكثير من حقيقة الواقع . . . وفيها كذلك الكثير من تطويعها حتَّى تتلاءم وهذا الواقع »* .

ومع أنَّ هذا الهامش يأخذ وظيفة توضيحية إلاَّ أنه مفيد في قراءة القصة، فأواديس فقد النطق والسمع نتيجة لغم انفجر أمامه في الأحداث التي سبقت احتلال فلسطين عام 1948 . فتشوهه نتاج الحرب، لكن القصة تتوسع في أبعاد شخصيته، وتتابعها بأسلوب مؤثِّر .

ونلاحظ صيغة الخطاب التي ترد في بعض قصص (فركوح) هذه الصيغة التي تمثِّل صيغة سرديَّة إدماجيَّة فيصبح القارئ مُخاطباً أثناء فعل التلقي، وهي تساعد الراوي (المخاطِب) بالكسر في أن يتجوَّل بنا مَع الشخصية لحظة بلحظة، فيعرض للغة (أواديس) أو (آفو) اللغة الصامتة الخرساء، ثم يحاول التقاط سلوكاته وعلاقاته مع الآخرين، نظراتهم المستهزئة، وسخريتهم، وتركز القصة على التفاصيل، وتتنقل بين وجوده في الدكان وطريقه إلى بيته، ثمّ تفاصيل مسكنه، وتلقي ضوءاً على ماضيه وماضي قومه (الأرمن)، وتومئ إلى المذابح التي ارتكبت ضدَّهم فورثتها ذاكرة (آفو) ثمَّ تعرَّض هو لمذابح وحروب أخرى «الأولى جعلت من نوم (آفو) دماً ، وصراخاً، وسيوفاً معقوفة، وعرايا تسبح بالذبح. أمَّا الثانية، فهي التي أحرقت الوجه وأخرست اللسان في (آفو)... فأنطقت لغة في يدي (أواديس)». وتتنقَّل القصَّة بين الحروب التي شهدها وتأثر بها، ثمَّ غيابه المفاجئ، مما يدفع الراوي للبحث عنه، وينتقل إلى منزله الفقير فتتكشف لغة اليدين التي أومأت لها القصة «*تبان الأشياء حولك. كتل. غابة كتل في كل المكان. استدارات... تكوُّرات... حِجارة... قطع خشب (...) ترفع عينيك. تفاح من حجر! تفاح من خشب! منها ما هو بحجم التفاحة... ومنها ما هو بحجم أواديس! منحوتات نصفية لنسوة حتَّى الخصر قدَّت... ودون الثديين والحلمتين كانت!! تفاحة حجرية مقضومة... تفاحة خشبية مشطورة...*».

هذا هو السرّ الَّذي يجعله يجمع قطع الخشب التي يجدها، وهي صورة يفسِّرها الهامش الرابع في القصَّة «*قام الجيش التركي بارتكاب مجازر رهيبة ضد الأرمن وذلك في الحرب العالميَّة الأولى، ومن*

الممارسات الفظيعة التي اقترفها ذبح نساء الأرمن من أثدائهن، وهنَّ على قيد الحياة . . . ».

فما المنحوتات التي ملأ بها (آفو) بيته إلاَّ التَّعبير الممزق عن هذه الذاكرة المفجوعة بالمجازر والحروب والرعب، وهو الوجه الآخر للشخصية البكماء، إنَّه لا ينطق إلاَّ بالرعب والخوف من هذا العالم الذي منحه ذاكرة مفزوعة تمتلئ بنسوة على هذه الشاكلة ، وبحروب متتابعة أفقدته تفَّاحته (حنجرته)، فصار العالم عنده : تفاحاً مقضوماً ونسوة قطعت نُهودهن .

إنَّ هذه القصة التي تقصَّد فيها القاصّ استنهاض طاقات كثيرة لإشراك المتلقِّي، كالهوامش المتعددة، وصيغ الخطاب التي ظلّت حاضرة على مدار القصَّة، تعبّر عن العالم الذي أشرنا إليه، وتفسِّر جانباً من توجُّهات الياس فركوح وخياراته السَّرديَّة .

من يحرث البحر ؟

(من يحرث البحر) هي المجموعة الرابعة لإلياس فركوح❖، وتتكون من ثلاث عشرة قصة مكتوبة بين عامي (1981 - 1985)، وأقدمها قصة (علاقة) التي أثبت الكاتب تاريخها (آذار 1981)، وبذلك فهي من مرحلة مجموعته الثالثة (إحدى وعشرون طلقة للنبي) من الناحية الزمنية، أما بقية القصص فيتوزع زمن كتابتها على النحو التالي :

ـ 1982 : الجدار الأخير، الماء وعز العرب منصور، تشكيل، آخر النهار، الخلاص، الدمى والملائِكة، كلب حامد / جنة مصباح (7 قصص) .

ـ 1983 : قصة واحدة هي (قبل أن يأتي الذئب) .

ـ 1984 : قصتان هما : (نوافذ على بحر الغريب) و(نقطة عبور) .

ـ 1985 : قصتان هما (من يحرث البحر)، و(محطات الرجل والمرأة) .

ولا بأس هنا من الإشارة إلى حرص الكاتب على تثبيت تاريخ القصة في نهايتها، في أكثر قصصه، من مجموعته الأولى وحتّى الخامسة (أسرار ساعة الرمل)، ولم يتخلّ عن ذلك إلاّ في مجموعته السادسة (الملائِكة في العراء) التي لم يؤرّخ لأيّ من قصصها، لكنه استعاض عن ذلك بإشارة عامَّة إلى أن القصص كتبت بين عامي (1989 - 1996) .

❖ صدرت طبعتها الأولى عام 1986، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت .

من الرصد السابق نتبيّن أن الكاتب أجّل نشر قصة (علاقة) ربّما لإحساسه أنها تختلف عن قصص مجموعة (إحدى وعشرون طلقة للنبي)، وقد يكون لديه أسباب أخرى، لكنها على أية حال ليست بعيدة عن مناخ (من يحرث البحر) ويمكن أن تقرأ ضمن منظومتها، والملاحظة الثانية أن عام (1982) كان عاماً خضباً أنجز فيه سبع قصص، (أكثر من نصف المجموعة)، لكن العام التالي لم يشهد إلاّ قصة واحدة (وربما كتب قصصاً أخرى لكنه أهمل نشرها ضمن أسبابه الخاصَّة)، ويمكننا أن نعدَّ هذا التوقف النسبي نوعاً من الاستعداد لمرحلة أخرى ولقصص تالية ربّما تكون ما تبلور في السنوات التالية.

والملاحظة الأخيرة أنَّ قصة (من يحرث البحر) التي أخذت المجموعة اسمها هي أحدث قصص المجموعة كتابةً (تشرين ثاني 1985)، مما يدلّ على تمييز الكاتب لها، واهتمامه بها، ومن الممكن أن نلاحظ أيضاً ترتيب القصص في المجموعة، فهو لا يخضع للترتيب الزمني باستثناء القصة الأولى (من يحرث البحر)، فهي الأحدث وهي أولى القصص في الترتيب، أما القصص الأخرى فلم تخضع للتراتبية الزمنية، ومن المؤكد أيضاً أنها لم ترتب بطريقة عشوائية في عالم قصصي شديد التنظيم كعالم إلياس فركوح.

نسوق هذه الملاحظات الوصفية لأننا ـ كقرّاء ـ قلّما نتساءل عن سرّ ترتيب القصص، أو أسباب عنونتها، مع أن لهذه المسائِل نوعاً من الأهمية ضمن آليات الكتابة وانتقالها من الكاتب إلى القارئ، فحين نبدأ بالقصة الأولى مثلاً، فإن قراءتنا لها ستؤثر في تلقي القصص التالية، أي أننا نقرأ المتقدم زمنياً في ضوء الأحدث، وليس العكس، ودون مراعاة تطوّر التجربة زمنياً . . .

وما سنجرّبه هنا هو قراءة القصص من الأقدم إلى الأحدث، مع

ملاحظة الخيوط المشتركة وطريقة تناميها وتطورها دون أن نفصل هذا العمل عن المجموعات السابقة وعن مجمل مراحل التّجربة .

والعزلة وعالم العجائز :

قصة (علاقة)❖ القصة الأقدم في هذه المجموعة، تعرض لتجربة زمن الشيخوخة، من خلال شخصية عجوز وحيدة في البيت الذي ظلّت فيه تعاني الوحدة والرتابة والوحشة، وتنفتح القصة مع حركة العجوز في البيت الفارغ، وهذه الحركة تضيء المكان أو العالم الذي تتحرك فيه الشخصية والقصة، أي أن هذه الحركة الابتدائية ذات بعد تقني استباقي يفيد بتحديد فضاء القصة .

«*دارت في البيت .*

غرفتان اثنتان، الحمام، المطبخ، وزاوية مزججة تتسع لكرسيها الهزاز، وطاولة جسمها من قصب» ، فهذا المكان الذي ستنطلق منه التفاصيل، أو ستعمد القصة إلى إضاءته، بالتناوب مع العالم الداخلي للشخصية، ولن يكون المكان ومكوناته خارج ذلك العالم وإنما سيظل مرتبطاً بأفكار الشخصية وبمشاعر وحدتها ورتابة وقتها. وسوف تركز القصة على الإحساس بالزمن : «*لم تكن مستحثة تجاه الأشياء . . . هي* موجودة *كالأمس وكالغد وكالصوت الرتيب في الخارج . . .*» . هناك نوع من توقف الزمن نتيجة التكرار والرتابة، وينتهي هذا التقديم للرتابة بجملة «هي العجوز في البيت وحيدة »، وهي أول جملة تقدّم الشخصية صراحة، ففي الصفحة الأولى من القصة ظلت تقدّم من خلال حركتها

❖ الأعمال القصصية ، ص371 .

ومراقبتها للأشياء المكررة حولها.

وتضيء القصة عالم العجوز الذي أجملته في مفتتح القصة، بصورة وصفيَّة تتقاطع مع بعض التذكارات، التي ترد بين أقواس تفيد غاية توضيحية من مثل :

«غرفتاه الاثنتان : سوّت سريرها في الأولى ومسحت البلاط تحت السجّادة .

(شيئان من زمن زواجها باقيان) .

أما الثانية، فلقد اطمأنت إلى نظام ترتيبها الذي لم يدنسه أحد منذ أيام عشرة .

(هذا هو يومها الحادي عشر دون أن يزورها أحد)

طردت غباراً رطباً من على مقاعدِها الضخمة ومنافض السجائرِ .

(زوارها، أبناؤها لا يدخنون، ولكنه الاكتمال لأشياء الصالون) .

. . . وقبل أن تغلق بابها نظرات إلى أبنائها المسمّرين على الحائطِ . كانوا خمسة .

(أصغرهم ذهب إلى حرب لم يعد منها، فبعثوا لها بصورة ملونة له على طبق ورق كبير . كان وسيماً) .

أما المرحوم : فإطار سادس» .

من خلال هذا التناوب نتعرف أكثر على عالم العجوز : عالم الوحدة والرتابة، وقد وصلت إلى يومها الحادي عشر من غير زيارة، (والزيارة في الأساس ليست فعلاً كافياً للتواصل)، فهي عزلة مضاعفة، فيها موتى وغياب مطلق (الزوج والابن)، وفيها غياب الآخرين الذين ما زالوا أحياء لكنهم خارج حياتها، ولم يبق لها إلاّ الصور المسمّرة على الجدار، وبعض

الذكريات الميتة التي تفعّل عزلتها ووحشتها ولا تبددهما .

ويمكن أن نلتفت إلى الاهتمام بالتفاصيل ، واتخاذها مدخلاً للتعبير عن الحالة ، في وصف الغرف ، ووصف الحمّام والمطبخ (أمكنة) وما يسوّغ هذا الوصف أو يستوجبه خلوّ عالم العجوز من الأحداث ، فيعبأ النسيج السردي بهذا الوصف لعالمها أو لبيتها .

ولأن لا شيء زائِد في القصة ، فكلّ إشارة لها ضرورة ، فإن الجملة الاستباقية التي وردت بدايات القصة (عن بداية نزول المطر) تستعاد هنا ، أو تستكمل : *«يصير الصوت الرتيب في الخارج مطراً يهمي فوق تربة كالإسفنج المشبع»* ، هذه هي الجملة الاستباقية ، وتستكمل بعد الفراغ من الوصف والتجول في البيت وذكرياته بجملة :

«والمطر يهمي خلف الزجاج» .

لكن هذا المطر (الذي يمتلك رمزية خاصّة / خيرة / طيبة) لا يعني شيئاً للعجوز ، والمطر يعبر عن تغيُّر في الزمن وتبدُّل في الفصول ، ويحمل معنى التجدد والاتصال ، لكنه ضمن حالة العجوز يبدو مفتقداً لكل معانيه ، مكتسباً دلالات من عالمها هي «ترقبه العجوز يتساقط كنثار الثلج من كرسيها الهزاز : ثقيلاً ، مغبّشاً ، رتيباً) . وتتقاطع صورة المطر مع استمرار شرب القهوة ، ومع استعادة صورة المرحوم (زوجها) ، وينتهي هذا الموقف بـ :

«هي المالكة والملكة . . .

وهي الوحيدة . . .

وهو لا يأتي أبداً » .

وهي فقرة موجزة ، تكرر عالم العجوز ووحدتها على نحو صريح ،

بجمل قصيرة تكسر رتابة الفقرات المتتابعة، وهي طريقة تلجأ إليها قصة (فركوح) ضمن عنايتها بفضائِها النصّي . أمّا الفعل التالي فهو محاولة النهوض للتطلُّع من النافذة إلى العالم الخارجي، وهي وسيلتها الوحيدة لمحاولة كسر العزلة وتحقيق الاتصال، ومع هذا التطلُّع والنُّهوض تتحول القصة لخلق حركة جديدة تخفف من رتابة العالم المغلق، مكاناً وزماناً :

«لا أحد يقدر أن يقول كيف لاحظت مروره الخاطف . لم تره كاملاً . هذا الجسم الصغير المبلل . كالومض، بلا صوت دبّ على الأرض ـ الإسفنج واختفى . كان كسنابل الحقل في لونه . رأته قريباً أمامها . لا، هي لم تر منه سوى شفافية هيكله الوامض . . .» .

هكذا تبدأ الحركة من خلال صورة القطّ الذي يبدو أن المطر نفّره فبدأ يبحث عن مخبأ، ونلاحظ هنا وضوح الحركة في الصورة الجزئية، والحرص على الإرجاء والتأجيل، فلا نعرف أن ما رأته كان قطاً إلاّ في الجملة الثامنة «أرهفت أذنيها فربما يصلها مواؤه . . .» وهو ما ينتج روح التشويق والحيوية في المشهد والقصة .

مشهد القط هو ما يكسر الرتابة، ويحقق التوازن عبر تعارضه مع جمود عالم العجوز، ونلاحظ أن الأوصاف التي استخدمت في المشهد، تعبر عن حنانها تجاهه، والتفاتها المحبّب إليه، كأن شيئاً مفقوداً قد أطلّ : كسنابل الحقل في لونه، شفافية هيكله الوامض . . . للمرة الأولى يتحرّك عالمها أو يتغيَّر قليلاً، بما دخله من عوامل الحركة والومض، مقابل الجفاف أو الجمود الذي لم يحركه المطر .

إذن يمكن أن نعدّ متابعتها لحركة القطّ، ثم رغبتها في استقدامه واستئناسه رغبة تواصل تمور بها نفسها، مع أنه ـ القط ـ ليس الضيف أو المؤنس الكافي، ولكنه عالم الوحشة الذي يسيطر عليها، شيخوختها

وغياب أبنائها وزوجها .

ويتكوّن القسم الأخير من القصة من ثلاث حركات / وظائِف :

ـ البحث عن القط ومحاولة الوصول إليه ومراقبته .

ـ التفكير في إدخاله إلى البيت : وتتبادر لها أولاً النقاط السلبية فيه لكنها تتجاوزها بسرعة .

ـ صورة مستقبلية مع القط : مبدّد الرتابة وأنيس الوحدة (سيناريو مستقبلي) .

وفي الوظيفة الثالثة تتجلّى عزلتها ووحشتها «*سيموء في الفجر ويوقظني، سيقفز إلى السرير فأحس دفئه . سيدخل جسمه عند قدمي، وفي الليل تؤنسني عيناه، سيكون الذي أحدثه ! لن يفهم، ولكنه سيموء مجاوبا*» . وفي فقرة أخرى تتابعه خيالياً بنفس السيناريو فتخاطبه «*ها هو بابي مفتوح لك فادخل مع الهواء الصاقع . لا تتأخر سأدفئك وأسمك اسماً آدمياً . ها! ما رأيك بـ (أنيس)؟ يليق بك يا أشقري الجميل*» .

الوحشة العميقة التي تعيشها العجوز هي ما تجعل للقط كل هذه القيمة، فتقديرنا للأشياء والكائنات يعلو مع مقدار الحاجة إليها والوظيفة التي يمكنها أن تنهض بها، فغياب التواصل الإنساني وانقطاعه، هو ما يدفعها لكسر جدران الوحدة، وتحقيق الأنس المفتقد بالقطّ (أنيس) اسم على مسمّى، يقوم من خلاله بوظيفة البشر الغائبين .

وتنتهي القصة بنهاية تضاعف الوحشة بدل أن تخفف منها، فحتّى القط لا يأتي بل لا يظل على قيد الحياة، بعدما قطع الشارع راح ضحية تحت عجلات إحدى السيارات .

«*كان دمه ينسفح في عينيها مع دمعتين رطبتين . أما أذناها ، فبزعيق*

العجلات أغلقتا دون رشق المطر على العتبة » .

لم يتحقق الأنس المأمول، ولم تنكسر الوحدة وإنما تضاعفت بالحادث الذي تعرض له القط، وهو ما يكشف عن رؤية القصة من حيث رغبتها في تصوير عالم الوحشة أكثر من البحث عن حل لها، وما صورة القط إلاّ ذريعة فنية لهذه الرغبة، ولذاك الانفتاح على موقف الإنسان من الزمن وأفعاله في البشر، كما أن القصة لم تقف أمام سؤال الموت، وهو السؤال الوجودي الأكثر حدَّة في مساءلة الزمن وفي حالة الشيخوخة، ربَّما لتتيح المجال أمام موقف العزلة أو الوحشة أكثر من سؤال الموت . . .

والمسكوت عنه في القصة هو ذلك العالم الموحش، عالمنا الحديث الذي تكشف قصص فركوح عن وحشته وعن حروبه (أحد أبنائها غاب في الحرب) والآخرون غابوا بسبب انشغالهم بشؤون حياتهم، إنه عالم اللاتواصل حتَّى في مستوى الأسرة الواحدة، مما يشي بتفكك العلاقات الإنسانية، وارتفاع حدة الوحدة والعزلة الفردية . . . وهي أشدّ ما تكون في حالة الشيخوخة، ولها تجلّيات أخرى في ظروف وأحوال مغايرة، استنطقتها قصص (فركوح)، كما هو الحال مثلاً في قصة (مزراب للريح) من مجموعة (إحدى وعشرون طلقة للنبي) التي تتعلق بامرأة ليل تعاني وحشتها ووحدتها مع أنها تقيم في مركز المدينة أو وسطها، ويبدو اتصالها المأجور مع الآخرين اتصالاً مؤقتاً لا روح فيه، وتقف القصة مع أحزانها وفراغ زمنها «*هي لم تمت . تعرف أن الفراش لها وحدها . جانبه الآخر عريض . . . ولكنه فارغ . متسع . . . لكنه بارد* »❖.

فإذا كانت المرأة العجوز في (علاقة) لا تجد أحداً تتواصل معه بسبب

❖ الأعمال القصصية، ص242.

غياب من حولها أو موتهم، فإنّ امرأة الليل تخرج مع رجال كثيرين، لكن عالمها يظلّ فارغاً، بسبب الفراغ الروحي، أي فراغ العالم المعاصر وتكسُّر العلاقات الإنسانية فيه، ولذلك تبدو امرأة الليل في نهاية القصة «*رماد مكثف يرتعش خارج سرير عريض*»، أما العجوز، فـ«*تنهار مثل حمل ثقيل، بينما يهتز كرسيها بصوت كالتمزق هذه المرّة*». وما نعنيه هنا أن مشكلة العزلة وتمزق العلاقات الإنسانية واحدة في المثالين وفي أمثلة كثيرة أخرى يتبدّل فيها الشخوص لكن معاناتهم تظلّ واحدة، ويظلّ مردها إلى تمزق العالم الذي نعيش.

ويواصل القاص اختبار زمن الشيخوخة في قصص أخرى كقصّتي (الخلاص) و(آخر النهار)، وهما تدوران في الأفق نفسه من حيث التركيز على معاناة الكهولة، وما يخلّفه العالم المعاصر من آثار بيّنة على الإنسان، وإذا كانت قصة العجوز قد حملت عنوان (علاقة) ثم اكتشفنا أنها اللا–علاقة أو أنها حالة من تهتُّك الروابط الإنسانية وتمزّقها، مما دفع العجوز إلى محاولة التواصل مع القِط، نتيجة لفراغ عالمها مما هو إنساني، ثم أعلت القصة حدّة انعزالها عبر تحطيم هذه العلاقة المأمولة، فإن الرؤية ذاتها تحكم قصص الزمن عند (فركوح)، ففي قصة (الخلاص)* نجد الرجل العجوز يخرج من بيته (قاصداً وجه الكريم) ـ كما يقال بالعامية ـ ليحصل على جواز سفر تتطلبه رحلته إلى مكّة ـ وهي رحلة حلم بها قديماً ثم ها هي ابنته المسافرة تحققها له ـ.

تنفتح القصة مع خروجه، من البيت إلى الزقاق في طريقه إلى الدائرة المختصة، وأثناء ذلك تضيء القصة أفكاره الداخلية ؛ فرحه بالسفر،

* الأعمال القصصية، ص365.

مشاعره المتفائلة، حتّى نسي ـ لدقائِق ـ أنه شيخ، ومع وصوله إلى الطابور ينتهي المشهد الأول في القصة .

في المشهد الثاني ـ أثناء الوقوف في الطابور ـ تنتقل القصة بين تأملات العجوز، وتأملات الراوي العليم في الشخصية، يتذكّر الشيخ معاناته في جمع الأوراق الثبوتية، اطمئنانه عليها مع أنه لا يعرف القراءة والكتابة، وغير ذلك من تفاصيل مشابهة .

تبدأ المعاناة الجديدة بطول الطابور وتأخر دوره مع تدافع المراجعين، والألم الذي بدأ يخز مثانته، ولكنه حاول مواجهة الظروف للوصول إلى غايته ولكن «*كان الرجل الشيخ، بقمبازه المترب واهتزاز مشيته، آخر من دلف إلى الدائرة من الطابور الطويل*» .

وفي المشهد التالي تزداد المعاناة ببطء الإجراءات، دون أن يصل إلى الموظف المسؤول، ويواجه المعاناة حين يفكر في حلمه بالوصول إلى مدينة رسول الله، وتذكره لمطالب ابنته (عليك يا أبي أن تنهي معاملة جواز السفر، بعدها سنحصل لك على تأشيرة الدخول !)، وتحت ضغط المثانة وألم (البروستات) يضطر لمغادرة دوره لمواجهة الألم المضاعف، وحين يعود يطرده المراجعون إلى آخر الدور، الرجل القصير زجره بعنف وتهكم، والعيون كلها اتجهت إليه، فبدأ يتراجع، ويتناسى حلمه وجواز سفره، وتنتهي القصة بمشهد المتراجع :

«*تراجعت عيون الناس عنه تلهث وراء جوازات سفرها . هو رجل اقتنص من وقتها ثواني . . . وعبر . مثل موت حدث أمامها بالصدفة في الشارع . قليل من الدهشة . . . ثم العودة إلى المسار اليومي . دقيقة من التأمل . . . ثم السفر في رحلة أشياؤها أهمّ .*

تركته العيون يعبر القاعة متراقصاً .

تفحّصه الشرطي عند البوابة بملل وعدم اكتراث .

وعندما وصل الشارع ، شدّ قامته لدقيقة كأنما يستعد لأن يستغيث ثم أخذ يدبّ كظلّ ثقيل» .

هكذا تبدو لا مبالاة الآخرين ، وعدم اكتراثهم بالرجل العجوز ، وهذا نتاج لتراجع الجانب الإنساني ، وللبلادة في الحسّ وللتفاعل مع الآخرين ، كأن الركض وراء متطلبات العصر ، هو كل شيء أما ما هو إنساني وأخلاقي فلا قيمة له ، لأنه خارج قيم العصر ومحدداته ، ربّما هذا بعض ما تريد القصة تكثيفه ، في معاناة الكهل ، الذي فشل في تحقيق حلمه ، فتراجع عنه إذ لم يجد لنفسه مكاناً ، بل تعرّض لضروب من الإيذاء والألم .

القصة مكتوبة بصورة مقاربة تقنياً لقصة (علاقة) وهي أقرب إلى روح القص الواقعي ، حيث يتولى الراوي العليم أطراف السرد ، ويكشِف عن الحركة الخارجية والحركة الداخلية معاً ، وعبر التناوب بينهما تتكشف المعاناة ، لتصل القصة إلى النهاية التي تضاعف الإحساس بالوحشة والألم ، فخروج الشيخ ليحصل على جواز السّفر ومواجهته للصعوبات سببه أنه وحيد بعد تفرُّق أبنائه ، فلا أحد قريب منه ليساعده ، والآخرون لا يعنيهم أمره ، فالكل مشغول فردياً بما يحتاجه وليس معنياً بالآخرين . هذا هو العالم الفردي ، والعالم اللا إنساني الذي تتجول طائفة كثير من قصص (فركوح) ، فتكشف عن مظاهره وآثاره القاسية على الفرد ، وحين يختار شخصيات في عمر الشيخوخة فإنما ليرى الصورة الأكثر بلاغة في تأثير الزمن ، وتقلّبات العالم .

وتستخدم القصة اللغة الفصيحة في كل حال ، وهو أمر مألوف عند فركوح بعيداً عن قضية الازدواج اللغوي ، ودعوى بعض التيارات

الواقعية حول اللغة المحكية، وتعدد المستويات اللغوية، فاللغة لغة الكاتب ولغة الراوي، وليست لغة الشَّخصيَّة، ولا يجد ضرورة للهبوط بلغة القصَّة إلى مستوى المحكية، وحتَّى الحوارات الصريحة القليلة ترد مفصحة تماماً:

«ـ إنَّه هذا يا بني: هذا الوجع اللعين!

ـ ماذا! عجوز وخرف أيضاً».

وهذه الطريقة في اعتماد لغة الكتابة أو اللغة الفصيحة مسألة مقررة في إنتاج (فركوح) منذ أعماله الأولى ـ وقد مرّت أمثلة عليها. فهو يدخل الشخصيات إلى عالم قصته، ويصبح مسؤولاً عن صياغة لغتها، فبلاغة القصة ليست في عامّيتها عنده وإنما في دلالتها ورؤيتها، وهو ما تفارق فيه قصص (الواقعية الجديدة) عامّة، مراحل سابقة من تطوُّر الكتابة الواقعية، مما يمكن التماسه في قصص المصري (يوسف إدريس) كأوضح تجلٍّ للعامية مناخاً ولغة.

وقصة (آخر النهار)❖ تلجأ إلى البرهة نفسها من عمر الإنسان، لكنّ فيها شخصيتين: رجل عجوز وامرأته العجوز، وتعرض لهما القصة في سرد متناوب مع طبقات أخرى من البشر: رجال يجلسون على الشّرفة، وصبي الكعك في الشارع، ثلاثة أعمار مختلفة دون رابط بينها، والقصة مقسَّمة إلى مشاهد أو مواقف متتابعة، يعرض الأول منها صورة العجوزين وهما يهبطان الدرج الحجري: *«في الوقت الذي بدأت فيه الشمس بالخفوت، شرعت أرجل أربع تمدّ خطاها نحو الطريق. هادئة، حذرة، ببطء ابتهال عميق عميق. في وقتها المرسوم منذ زمن. في لحظة انهزام الشمس وسقوطها».*

❖ الأعمال القصصية، ص359.

فالوقت آيل لغياب الشمس، وقت أفول، متناسب مع مرحلة الشيخوخة / أفول العمر، ولكن ما تركز عليه القصة هنا ليس الخوف من انقضاء الوقت / الزمن، وما ينتج عنه من مواقف وجوديَّة تتّصل بالموت، وإنما ذلك الإحساس الرتيب بالزمن وتكراره وضجره، كما لو كان متوقفاً، وتلجأ القصة إلى صيغ شعرية وتعبيريّة يكثر ورودها في قصص فركوح لبسط صورة الزمن في قصة (زمنية) و(إنسانية) من طراز فريد: *«الوقت خلف الظهر مركوب في البيت، تركوه هناك ربما في زاوية الشرفة، أو تحت اهتراء ثنية البساط العجمي مع نثار من الغبار.*

هو مثل الخطى يتوالد كالحشرجة. يطول كنهار الإجازة في صيف قائظ. يتثاءب من طول امتداد النوم ولا عمل يُفعل! كأنما كائن أنجز ما ينبغي عليه إنجازه وانتهى».

هذه وقفة تأملية عند « الوقت » عند برهة مفزعة في العمر الإنساني، وتعبر عنها القصة كما رأينا بصيغة شعرية أميل إلى اللغة المجازية، لغة تتأمل وتتعامل مع الزمن بوصفه شيئاً يمكن تركه أو نبذه، كأنه خارج الذات، وهو ما يعطي الانطباع بإحساسهما بالزمن، أو أنهما أصبحا خارجه، كنتاج للمعاناة منه... إنه لا يتحرك، وهما لا يقومان بشيء تجاهه سوى هذا الهبوط التدريجي، كأن الدرج الهابط، هو درج العمر، الذي يبعدهما كلما هبطا درجاته عن الزمن الإنساني، ويتركانه هناك عند البيت في الأعلى، قبل أن يبدآ الصعود من جديد.

المشهد الثاني يمثل لقطة لجانب ومنظر آخر، شرفة حجرية على الدرب الصاعد *«على الشرفة الحجريَّة كان هناك رجال. والرجال كالرجال: ينفثون من أفواههم ضجراً عتيقاً لا يعلمون أنه ولد معهم. كالوشم. كالاسم المدون في شهادة الميلاد. يبغضونه، أو*

يستظرفونه، إلاّ أنهم يعيشون فيه حتى الممات» .

إنه الزمن أيضاً : لكن هؤلاء الرجال (الأصغر سناً من الكهلين) ضجرون، والضجر حالة من حالات الإحساس بالزمن، ضجر متأصل منذ الميلاد، وباقٍ إلى الممات، وفيما بعد سيثرثر الرجال ـ وفق المسرود القصصي ـ عن حرب ودم، لكنها ثرثرة من الخارج بدافع الضجر وخالية من أي انفعال أو تأثر، وسيدخل إلى القصة في مشهد تالٍ الصبي بائع الكعك (وهو عمر آخر ـ زمن ثالث) لكنه لا يلاحظ العجوزين الصاعدين الوحيدين، ويستجيب لنداء رجال الشرفة .

تتذكر المرأة الصور، وتلتفت إلى رجلها العجوز ودون أن تكلمه، كأنما يدب الانفصال ذاته بين سائر الشخصيات، ليظلّ كل واحد معزولاً عن الآخرين، يعاني الوحدة والوحشة، ويرى إلى الحديقة التي دبّت فيها الفوضى والفساد . والقسم الثاني في القصة ينقلنا إلى الرجل العجوز الذي يلاحظ هجوم الحشائش على حديقته فيتذكر المهمَّة المؤجلة، لا يقوم بها بل يؤجلها، لأن هذا ما ينسجم مع الإحساس الرتيب، وعدم وجود باعث للتنظيم والترتيب، أيضاً يتأمل عجوزه، ويتذكَّر لحظتهما الأولى *«لّما لمسها لأول مرة : عيب ! . . . ستكون فضيحة !! أتاه الصوت للحظة كأنما انشقّ العمر عليه دون ضجيج العالم !»* ، لكنَّه يظلّ معزولاً مع أفكاره وخواطره القادمة من بعيد، إنه لا يقدم على شيء كالآخرين، فهو مرتهن بالزمن نفسه، زمن البلادة وتمزُّق العلاقات .

الصورة الأخيرة أو المشهد الختامي، يجتمع فيه السرد عن الطبقات الثلاثة : العجوزان، رجال الشرفة، صبي الكعك، فبينما استقلّ الحديث عنهم سابقاً، يأتي هنا مندمجاً من غير أن يحدث بينهم أي تقارب أو اتّصال .

هذه القصة وما يماثلها من قصص (زمنية) تبدو خطوتها الإضافية ـ بالنظر إلى تجربة الكاتب ـ في اتجاهها إلى تأمل أفكار إنسانية كفكرة الزمن والشيخوخة ومشكلة العزلة، وغير ذلك من تأملات لا ترتبط بالضرورة بإطار اجتماعي أو سياسي محدد، وإنما تتصل بعلاقة الإنسان مع العالم من منظور مختلف، وفي مثل هذه القصص يتوسَّع دور الراوي للإطلالة على الجوهر الإنساني من الداخل، مثلما أنها تتطلب دقة عالية في تصوير معاينة الشخصية لما حولها، من أشياء ومكونات، فإهمال الحديقة مثلاً لا يظهر في صورة حدث أو نمط من الوقائع، وإنما كتجلٍّ لحالة الرتابة الداخلية، ليس ثمة إحساس بالأشياء، ولذلك تموت الرغبة في الفعل أو الحركة أو التنظيم، ولا تخلو القصة من إشارات دالة تعلل مشاعر الرتابة والضَّجر، عندما تربطها بعالمنا المعاصر الذي حوّل البشر إلى أشياء جامدة، تؤدي وظيفة لا تحمل مشاعر أو سلوكات إنسانية.

فالشخصيات جميعها ـ من أعمار وأجيال مختلفة هنا ـ تعيش في مكان متقارب، وفي لحظة زمنية واحدة، لكن كلاً منها في جزيرة معزولة بالرغم من إحساس الجميع بالرغبة في كسر العزلة والتواصل مع الآخرين، كأن رتابة الزمن، وفساد العلاقات أكبر من أن يسيطر عليه المتضررون منه، أي أن أسبابه خارج السيطرة، وليست بسبب قرار داخلي من البشر أنفسهم.

وتستدير القصة دون نهاية بالمعنى المعروف، في إشارة إلى استمرار الحالة التي صورتها للزمن:

«لم يفطن أحد لمرور العجوزين في الدرب الصاعد.

فالرجال كالرجال: ينفثون من أفواههم ضجراً عتيقاً لا يعلمون أنه ولد معهم.

صبي الكعك أبحرت سفينته في لزوجة النداءات والتشكي، والربح اليسير .

أما العجوزان : ففي أعلى الدرب استقرا . يلفهما احمرار الأفق، وروائح في الصدرين لا تحترق» .

وتطل القصة بسخرية مضمرة على عالم الرجال من خلال المقابلة بين أحاديث الحرب وحديث الكعك في حوار واحد يتداخل مع مجيء صبي الكعك .

في الموقف الأول يجري الحوار جاداً (لكنه بقصد ملء الوقت فقط) أي لمواجهة الزمن، وليس نتيجة الاهتمام بالحرب :

«قبل أن يصل الشرفة الحجرية، كان الرجال قد استهلّوا وقتاً جديداً جهدوا أن يملأوه . قال أحدهم :

ـ دم كثير . لا بد !

وآخر :

ـ لا بد . ودمار كبير !

ـ حسن، . . . واستطرد ثالث ثم تساءل :

ـ يعني كارثة

كانت لهجته تنم عن تأكيد، فأضاف الأول :

ـ أطنان من الرصاص ! جبال من الإسمنت المحروق ! شوارع مسحت بأكملها !» .

يتشكَّل طيف السخرية هنا من أن هذا الكلام الجاد هو نوع من التظاهر بالاهتمام، وفي حقيقته ليس إلاّ محاولة لمجابهة الضجر، ويليه من غير فواصل نقلة سريعة إلى تناول الكعك، باستطابة تتعارض مع الانفعال

بالحرب وحديث الدم :

«نتش الثاني طرف الكعكة، فاستحلب مذاق السمسم واستطيبه . ولكن، ارتفع حاجباه كأنما صدفة أذهلته :

ـ ملح ! لا يوجد ملح في عجين الكعكة !

فردّ الصبي المعروق :

ـ آسف . ولكن يوجد ملح . . .

ـ قليل . قليل من الملح فقط » .

الملوحة التي لم تشبع الرجل، يمكن أن تفهم بوصفها استمراراً لبلادة الحسّ، وارتفاع اللامبالاة في ظل الضجر في يوم الإجازة، لرجال سقطوا في الزمن الرتيب البليد . هذا المشهد يتزامن مع عودة العجوزين إلى الدرج صعوداً نحو البيت في رياضة رتيبة مكررة . ونلاحظ أنهما لا يتحاوران أو يتحدثان، بل يميلان إلى الصمت، كأن ذلك تعبيراً عن انقطاع التواصل، ولا يبقى إلاّ السكون، فيذهب كل منهما في تأملاته وصوره .

وتفتح القصة قوساً واسعاً كأنه استطراد سردي يمثّل تأمل المرأة لكتاب الصور، وهي صور تمثل الماضي بما فيه من زمن وعلاقات وروابط تكسّرت وانتهت إلى الرتابة والانفصال : تتأمل صورة الابن الذي ابتعد عنهما *«قاس هو الابن ! كيف يكون، هذه اللحظة ؟ يفكّر بها ؟ بأبيه . . . ؟ . . . بالحديقة الصغيرة التي استباحتها أعشاب غريبة ما كانت لولا غيابه . . .»* .

ولا يبتعد الأسلوب السردي في قصة (قبل أن يأتي الذباب)❖ عن

❖ الأعمال القصصية، ص377 .

القصص السابقة، بالرغم من اختلاف مناخها ومكوناتها ، لكن الآليات السردية مقاربة ، من ناحية منظور السارد (الراوي العليم) وبعض الحوارات المتقطِّعة. والقصة تنفتح على تحقيق في المخفر، مع رجل وصبي حول جريمة قتل لم يشاهدها سواهما، ولا يوصل التحقيق لشيء لأنهما لم يريا ملامح القاتل، وإنهما تعرضا لهذه التجربة القاسية في الصباح وهما في الطريق إلى العمل. وفي حوار الضابط مع الرجل نعرف أن الصغير ليس ابنه وإنما ابن أخيه الذي استشهد في لبنان، ويشف الحوار عن خوف الرجل وتردده في إخبار الضابط بحقيقة أخيه الشهيد، بما يوحي بحضور آليات الخوف والفزع (نتاج القمع) في داخل الشخصية، وفي المشهد الثاني تسترجع القصة خروج الرجل مع ابن أخيه إلى العمل صباحاً، والحوار الخاطف مع أم الصبي، إذ تخبر العم عن كوابيس الصغير ونداءه لأبيه، وأنه يطلب شيئاً ما، وما أن يسيرا خطوات حتَّى يسأل الصبي عن حاجته، لكن قبل معرفتها تأتي أحداث العراك وتحدث الجريمة قريباً منهما، حيث يموت أحدهم طعناً .

المشهد الختامي مشهد خروج العم والصبي من المخفر «*توقف عن السير. توقف الصغير. انحنى، وأخذ وجهه في كفه الكبيرة، فلم يجد فيه سوى عينين مفتوحتين على العالم.*

سأله : ألم ترَ وجه الآخر، حقاً ؟

لم يجب الصغير .

عاد وسأله : ماذا كنت تريد من أمك ؟

ولم يجب الصغير أيضاً » .

هكذا تنتهي هذه القصة بمظاهرها الواقعية، بصمت الطفل وبعينيه المفزوعتين المفتوحتين على العالم . ولعلّ الصمت يعبّر عن مزيد من الفزع

واحتمالات الخوف بعد غياب الأب (الشهيد في لبنان) والخروج المبكر للعمل مع العم، ثمّ الجريمة القاسية، فهل ترسم القصة صورة ما للعالم المفزع الذي يعيشه الصبي والصغار جميعاً، فينشأون في عالم الفقد والخوف، مما يربك نموهم النفسي والوجداني، فيصمتون خوفاً وحرداً على الآليات المنتجة للفقد والخوف والألم ؟؟

ورغم أن أنماط الموت ليست واحدة، فموت الأب في لبنان (شهيداً) يختلف عن الموت الذي عاينه الصبي في صورة جريمة مفزعة وصادمة، إلاّ أنه ـ الصبي ـ الضحية الأبرز لكل ذلك، وهذا ما يفسّر صمته المفزوع في خاتمة القصَّة، وعدم بوحه بِما كان يريده من أبيه الغائب أبداً .

وفي المستوى التقني يظلّ تقطيع المشاهد حاضراً، مع علامات فاصلة بوضوح، إضافة إلى العناية بلغة القصة، لكن المنحى الشعري ـ مما طورته كتابة فركوح ـ قليل هنا لانبساط المساحة الواقعية التي تتناسب ومناخ القصة . ويظلّ مستوى اللغة الفصيحة مسيطراً في السرد والحوار أيضاً، مع الميل إلى تبسيط لغة الحوار إلى الفصيحة المبسَّطة، واستقطاب بعض الصيغ أو التعبيرات الشائعة في الوعي الشعبي بعد تفصيحها من مثل «لله في خلقه شؤون ! . . . ليست كل أصابع يدك واحدة» .

السرد الذاتي وبلاغة الانفعال

وتخطو قصة (نقطة عبور)❖ نحو العالم الداخلي للشخصية، وهو العالم الأثير عند (فركوح)، من خلال ضمير السارد المتكلم الذي يعرض تجربة ذاتية عبر استعادة ما حدث مع شخصية الرجل في المطار

❖ الأعمال القصصية ، ص317 .

ومنعه من السفر، وربط هذه التجربة مع ذكرياته القديمة و نبوءة العراف المغربي لأمه (سيكون له شأن عظيم) لكن ما حدث معه نقيض للنبوءة .

تنفتح القصة بالتذكر، العراف والأم، والأيام التي تغيرت، وتفاصيل كثيرة تستقدمها الذاكرة المتحررة من الزمن، فهي لا تعنى إلاّ بما هو مؤثر وثابت فيها ، وتختلط هذه التذكارات بهموم الشخصية وتأملاتها المعذبة، في ظلّ تحطيم آمالها وتعرضها للمنع والقمع *«رأسي يشوبه شيب جديد . في القلب لحن لم يطلع . ما زالت إشاراته غير مدونة . في القلب صوت كأنما الالتياع . ولدمعي، وها هو يشب ويكبر، ويشيب . . . في ساقي رجفة ليست هي الوهن، قد تكون انفعالاً . قد . . . »* .

في هذه الفقرة وفي سواها نجد التحول إلى لغة الداخل / لغة القلب، التي تتأمل تأثيرات الواقع والخارج على وجدان الإنسان وبطانته الداخلية، والقصة كلها لا تسرد كما حدثت خارج الذات، وإنما تستعاد بوصفها تجربة ذاتية مؤثرة، من خلال وعي الشخصية وصوتها الاستعادي . ونحتاج إلى صفحة ونصف حتى نعرف وضعية السارد والمتكلم ومن أين يأتي صوته وذلك عندما نصل إلى جملة *«أمرر نظري في مساحة القاعة الساكنة الكبيرة، أدعه يتسلق الارتفاعات الفارغة . . . »*، فهذه الإشارة هي التي قطعت التذكر والتأمل الداخلي، وأتاحت للشخصية أن تتأمل ما يحيط بها، لكنها لا تنتقل إلى الخارج تماماً، فبما أن الصوت أساساً صوت داخلي فإنه يعبر عن الصور التي انطبعت في ذاته، ومع توسُّع السرد نعرف أن الرجل خرج منذ الصباح المبكر إلى المطار، لكنه فوجئ بسحب جواز سفره واستبدلوا بجوازه ورقة لمراجعة دوائر الأمن (الإشارة إلى المنع والقمع)، وهو يجلس في قاعة المطار في الساعة الخامسة صباحاً، يستذكر ما حصل معه منذ قليل . ومن

اللافت في القصة تناسب الشريط اللغوي مع الشريط الزمني، فبين فترة وأخرى تلتفت الشخصية إلى الساعة، وكأنها تستنفر كل طاقة للإحساس بالزمن، مع فكرة السفر وقلقه، ثم تنامي هذا القلق وتحوله إلى فزع وإحباط بعد تعرضه للمنع. ومن متابعة الزمن نستنتج أنه قضى حوالي ساعة بين الخامسة إلاّ ثلاث عشرة دقيقة عندما سحب جواز سفره والخامسة واثنتين وأربعين دقيقة عندما تهيأ لمغادرة المطار بعد استرداد حقيبته التي سبقته إلى الطائرة فبدت «*. . . أثقل من السابق*»، ليس لأن شيئاً أضيف إليها، وإنما لأنه تعرض للإحباط والمنع والهزيمة الداخلية.

القصة إذن أشبه بمونولوج تصويري ينبت في الذاكرة، ويتقطع فيه الزمن القريب منذ خروجه مبكراً من بيته، حتّى مغادرته المطار عائداً نحو البيت.

ولو أردنا أن نكثِّف أهم خطوط القصة ومعالمها فيمكن الخروج بما يلي:

ـ التحوُّل بالوقائع والأحداث من الخارج إلى الداخل، عبر التركيز على تأثيرها في الشخصية، وليس على رصد حدوثها، ولذلك تتأخر الأحداث إلى طبقة غائرة وراء النسيج السردي، ولا تعطى لها أية أولوية. بينما يتوسَّع السرد باتجاه الكشف عن هموم الشخصية ومشاعرها وانفعالها بتلك الأحداث المضمرة.

ـ استخدام ضمير المتكلم بما فيه من محمولات ذاتية وشعرية، تزداد تدفقاً مع المناخ العاطفي المؤلم، ومع كون التجربة هي تجربة الذات وليست أمراً خارجياً مثيراً للانفعال أو باعثاً على التأثر.

ـ الاهتمام باللغة الوجدانية ذات المؤثرات الشعرية، سواء أتعلق الأمر برصد الوجدان الداخلي، وتهتك النسيج الداخلي للشخصية، أو انتقل

إلى الصّور المحيطة، إذ تظلّ مرسومة بالمنظور الشعري ذاته، كأن مشاعر الشخصية تسقط عليها، أو تُرى بمنظارها: *«سقطت عيناي إلى الأرض ثانية. ربما أتعبهما التحديق في العلو الأسود السامق. وها أنا أعود إلى الفضاء المحيط بي. وحيداً كحجر في قاع بركة سباحة. الساعة هي الخامسة صباحاً، والماء أزرق في كامل هدوئه وصفائه.*

وأنا: حجر متروك لكلّ الأشياء الصامتة، المسكونة باحتمال أن تتفجر بالأصوات في أية لحظة».

نلاحظ هنا العودة باللغة إلى الذات، والتحول إلى مستوى اللغة الشعرية سواءً للاستنجاد بمقدرتها التصويرية، أو إمكانياتها في رصد حركة الوجدان، وفوران القلب. كذلك نلتفت إلى الإحساس بالوحدة، بعدما منع الرجل من الانضمام لرحلة الطائرة، الإحساس الفظيع بالإقصاء والإهمال، وصورة التمثيل بالحجر التي تشير إلى قلة الأهمية والإهمال؛ ملقى كحجر لا قيمة له، وليس إنساناً له حقوقه وحضوره. اللغة تنهض بالدور الأبرز في هذه التمثيلات واللقطات التصويرية، سواء أنقلت مشاهد خارجية من الفضاء المحيط، أم عبرت إلى حديث النفس وخواطر الذاكرة.

ـ وهناك تقنية الصور الموازية كما في نهاية القصة:

«أخرج من قاعة السقف الأسود، فتستقبلني سماء صاحية للتو. أضع الحقيبة على الرصيف، وأطلق لعيني حرية الانطلاق في المدى. أنتبه إلى صوت كالاصطفاق. أرفع رأسي فيصطدم عصفوران ببعضهما، تحت القناطر المسقوفة، ثم ينطلقان، معاً، صوب رحابة الصباح».

وصورة العصافير أو خفق الأجنحة ترددت في قصص سابقة كقصة (طيور عمان تحلق منخفضة) وقصة (الرجل الذي رأى)، وهي غالباً ما

تحمل الدلالة نفسها : الرغبة في الحرية والانعتاق، في مواجهة واقع يسوده القمع ويفتقد إلى الحرية، فكأن انفلات العصفورين صوب رحابة الصباح ليس إلاّ رغبة روحه في الانعتاق والانفلات، وهو الذي ينبغي أن يكون في الطائرة، في الأفق الرحب كهذين العصفورين .

الكتابة بلغة القلب

وتتجلى قصة (نوافذ على بحر الغريب)❖ من حيث تمثيلها الفريد للصيغة القصصية التي استقرّ عليها أسلوب (فركوح) أو كاد، ويمكن أن نسميها بـ (الكتابة بلغة القلب) وهو الأسلوب الذي كتب به قصصاً مبكرة، لكنه لم يتعزز في هيئة خيار أساس إلاّ متأخراً، أي أنه ظلّ خيطاً ضمن الخيارات الأسلوبية المختلفة، ولكنه هنا يضحي المكون الأساس، وسوف يكتب به قصصاً متعددة في المراحل التالية، وسيصبح المحور الأساس لإنجاز المجموعة السادسة (الملائِكة في العراء). والمجموعة السابعة (حقول الظلال) .

والقصَّة من هذا النمط تخلو من الوقائع المألوفة في الفن القصصي، فليس هناك حبكة وأحداث، بالمعنى القصصي، كما أن الشخصية لا ترتهن إلى محدّدات واقعية ولا تتصل ببيئة اجتماعية أو سياسية محددة، وإنما هي رهينة بنائِها الداخلي وتأملاتها الذاتية .

هناك إطلالة على العالم من زاوية مغايرة، من زاوية الوعي الإنساني، من الداخل تأتي الوقائع وليس من الخارج، وهناك دأب في التركيز على التفاصيل، وإطالة التّحديق فيها، ولكن هذه التفاصيل أيضاً لا تظهر من

❖ الأعمال القصصية ، ص 309 .

الخارج، وإنما هناك عين مدربة تعبر إلى جوهر الأشياء ودواخلها، وتنتقل بينها على غير نظام .

هكذا تذوب الحكاية وتتشقّق، وتغدو القصة دون متن حكائي، تغدو مبنى فقط، لكن ذلك لا يعني أنها (شكل فقط)، وإنما يُصبح المعنى منتشراً وصعب المنال، أكثر من تعيّنه في جلاء الحكاية ووضوحها، يتحوّل النص السردي إذن إلى صيغة أثيرة من التأملات الإنسانية، والأفكار المختلطة، وهناك ميل إلى ما يشبه فلسفة المشاعر والعواطف والانسياب معها نحو تأملات وجدانية ـ فكرية توقظ روح الأشياء وتختصر المسافة بين الكلمات والأشياء . . . في هذه القصة وفي الخيار الذي تمثّله تبلغ الكتابة أقصى درجات مواربتها، فتتغلّف بغموض شفاف، ويبتعد المعنى، ولا يعود له أهمية كبرى، فليس هناك معنى مستقرّ، وإنما لا بدّ من استقرار العالم مجدداً خارج ثوابته ومألوفاته، وليكن التدقيق في تفاصيله وتأمل ظلاله هو الطريق إلى جوهره .

وكي لا يظلّ الكلام في إطار استخلاصات عامَّة نعود للقصة ـ نوافذ على بحر الغريب ـ فهي ابتداءً من العنوان تدخل في غموضها الشفاف، من خلال الإيحاء بالأفق المفتوح، وباللا متناهي (نوافذ ـ بحر ـ غريب) المفردات الثلاث تحمل كل منها معنى لا متناهياً . و(نوافذ) جمع يفيد بتعدد بؤرات النظر، وللجملة أكثر من بنية عميقة متوقعة :

ـ نوافذ (مفتوحة) على بحر الغريب : بمعنى أن النوافذ سبيل للتطلع إلى بحر الغريب من مكان يطل على البحر .

ـ نوافذ (مثبّتة) على بحر الغريب : وذلك بافتراض استبدالي، يقتضي وضع (بيت) في موضع (بحر). وفي هذا الحال هي للغريب كي يتطلّع منها .

وفي كل حال يظلّ المعنى غائراً متعدداً ، فالبحر ليس له نوافذ ، والبحر ليس للغريب ، ثم من هو الغريب ؟؟ إنه صفة وليس ذاتاً محددة ، أي أنه يمثِّل حالة (اغتراب) ولا يمثِّل شخصية بالمعنى القصصي المجرّد .

أما مفتتح القصة فيبدأ بهذا المشهد :

«يقلب الرجل ما بين يديه . يحتار أيها يختار . جميعها جميلة ؛ ألوانها سماء ، وخطوطها عمرٌ يحفر أخاديده على الأرض ، وفي روحه اللهفة إلى شيء لم يدركه بعد . لكنه يمضي في التنقل بينها بقلق يرعش أصابعه الكبيرة . يرتعش قلبه ، فتطرف عيناه بنَزق عصبي . لا تدمعان . فيحترق ركام في تجويف الصدر ولا يصعد دخان !» .

هناك (رجل) ليس له اسم ، ولا تحدده أية صفات واقعية فارقة ، فهو يخلو من أية سمة يمكن أن تجعل منه ذاتاً محددة ، تنتمي لمرجعيات يمكن ربطها بالواقع وبالإطار الاجتماعي أو السياسي أو أية صور من هذا القبيل ، إنه ذات إنسانية فحسب ، ليس لها انتماء محدد ، وهكذا يتأسس نمط من محو (الهوية المحلية) للشخصيات ، لصالح (هوية كونية) تتجلّى فيها الأفكار الممزقة لذات إنسانية ملقاة في وجود غامض .

ونلاحظ مبدأ الغموض هنا ، إنه يحاول شيئاً من بين أشياء ، ولكنه لا يتحدد إلاّ متأخراً ، لا يتحدد مبعث حيرته ، أنه يحاول اختيار صورة من بين مجموعة صور إلاّ لاحقاً . هل كان مثل هذا الموقف يكفي لإنجاز قصة من سبع صفحات ، وهل هذا حدث قصصي وفق الصيغة التي ورد ضمنها في هذه القصة ؟

تبدو الطريقة السردية مغايرة هنا لِما ألفته القصة ، حيث تجنح من القَصّ إلى النصّ ، ومن «الكتابة المستندة إلى ثوابت حكائية» إلى «الكتابة المفتّتة للحكائي» ، إنها كتابة (ضد ـ سرديّة) بمعنى من المعاني ، لكنها تظلّ

سرداً في الوقت نفسه ، لأن ما تفتته هو السرد (السابق) للانتقال إلى (سرد لاحق) مغاير ومختلف .

والغموض في هذا النمط السردي ليس غموضاً قرائياً (أي من جهة القارئ) ، ولكنه أيضاً يتجلّى في الشخصية (نسميها شخصية مجازاً) فهي أيضاً تحسّ بالحيرة والغموض تجاه حالتها وما يحيط بها «وفي روحه اللهفة إلى شيء ولم يدركه بعد» ومعنى ذلك أن ما يصاب به القارئ هو نمط من عدوى الغموض ، الذي يصبح مضاعفاً : غموض تعانيه الشخصية ، وغموض في النص ومكوناته ، وغموض في عملية التلقّي ، إنه يشبه أن يكون نمطاً من التردد وعدم الفهم ، وهو يثير أسئلة ويفتح نوافذ للتأمل ، من غير أن يقدّم جواباً أو رداً .

وفي الفقرة التي أثبتناها ما يستحقّ التأمل : هذا التوقف الحائر أمام الصور يمكن أن يكون موقفاً يومياً أو عادياً لكنه هنا يكتسب روحاً مختلفة ، يصبح أمراً مثيراً للحيرة وللرعشة كالأمور الجسيمة المؤثرة في الإنسان ، ونلاحظ انتقال التأثير وشموله : «*يمضي في التنقل بينها بقلق يرعش أصابعه الكبيرة . يرتعش قلبه فتطرف عيناه بنَزق عصبي . فيحترق ركام في تجويف الصدر ولا يصعد دخان*» .

هذه الصورة الوجدانية صورة استطرادية مستطيلة ترصد تأثير الصور من رعشة الأصابع (التي تتبع فعالية بصرية مضمرة) ثم تنتقل الرعشة إلى القلب ، ويتبعها حركة العينين ، ثم الاحتراق الداخلي المتصاعد بلا دخان . . كل هذا التأثير أمام مشهد صور لم تكشف القصة بعد عن ماهيتها ولا قيمتها عند الشخصية .

أسرار ساعة الرّمل
دويّ الكلمات المكبوتة

ظهرت (أسرار ساعة الرمل) ضمن المجموعة القصصية الخامسة [1] لإلياس فركوح، وهي التي حملت العنوان نفسه. وقد عمد الكاتب إلى تقسيمها ـ كمجموعة قصصية ـ إلى أربعة أقسام، تقع (أسرار ساعة الرمل) في قسمها الأول إلى جانب أربع قصص أخرى. ولكنّ هذا التقسيم الاجتهادي من الكاتب لتنظيم مجموعته ومكوّنات كتابه، لن يلزمنا بقراءة (أسرار ساعة الرمل) مقترنة بما تلاها من قصص. ومن منظار قراءتنا فإنها عمل مستقلّ عن القسم الذي وُضعت فيه، وعن المجموعة بأسرها، وربما توضح هذه الاستقلالية ما عمد إليه كثير من النقّاد عندما قرأوا هذه القصة مستقلة عن المجموعة، أي بوصفها عملاً مستقلاً مكتملاً ومكتفياً بنفسه، وهو أيضاً ما سنعمد إليه ولكن من منظور يركّز على إشكالية تحديد النوع، ومشكلات التجنيس، أكثر من القضايا المتشابكة الأخرى التي يثيرها هذا العمل الحيوّي.

تقع (أسرار ساعة الرمل) في أربع وثلاثين صفحة، وتتشكل وفق تصميم دقيق، يبدأ بمقدمة أو إطار افتتَاحي عنونه (الكاتب يبدأ) ثم يتبع بثلاثة عناوين، يشكل كل منها قصة شبه مستقلة، لكنها تجد دوماً ما

يربطها بغيرها، وتتبع القصص الثلاث بإطار ختامي عنوانه (الكاتب ينتهي) وهكذا تأخذ الشكل الموجز التالي:

الكاتب يبدأ

1. القبو

2. الغرفة الموصدة

3. بين التاسعة والعاشرة

الكاتب ينتهي

العنوان التأطيري الأول والعنوان الأخير لا يحملان أرقاماً، ولذلك فهما يقومان بنائياً بوظيفة تأطيرية تحيط بالمكونات الداخلية وتتشابك معها تأويلاً وتفسيراً، وابتداء نشير أن صفة (الكاتب) وشخصيته هنا جزء من نسيج السرد ولا علاقة لها بالكاتب: المؤلف صاحب الاسم المثبت على الغلاف. . الكاتب هنا حاضر في عالم السرد بوصفه شخصية سردية وليس مؤلفاً حقيقياً. ومع ذلك فإن الفكرة تلفتنا عندما تحاكم الكتابة نفسها، وعندما تكتب ذاتها، وتعيد النظر فيما أُنجز منها، في صورة بليغة من صور (الميتا سرد) وهو ما سنحاول إيضاحه في سياق هذه القراءة.

أمّا تحديد النوع بدقّة لعمل مركّب دقيق مثل (أسرار ساعة الرمل) فلا يبدو أمراً ميسوراً، فما نقرؤه واضح الانتماء إلى جنس «السرد»، ولا لبس في ذلك، ولكن هل هذا العمل:

ـ قصة قصيرة

ـ أم رواية قصيرة (نوفيلا)

ـ أم متوالية قصصية (روفيلا)

ونستثني احتمال (الرواية) لوضوح خروج هذا العمل حجماً وشكلاً وبناءً عن حدود الرواية، ولكنه يبدو قريباً من الأنواع الثلاثة التي

سميناها. الكاتب نفسه عندما نشر عمله ضمن (مجموعة قصصية) واختار العنوان اسماً للمجموعة كلها يكون قد رجّح أمر تحديد النوع فوضعه ضمن نوع (القصة القصيرة) ولكن هذا النوع نفسه نوع مراوغ حمّال أوجه وأشكال. كما أن طول العمل مع تركيبه وتعقيده وتعدد مستوياته يدفعنا للتطلع إلى نوع مجاور هو (الرواية القصيرة)، ولكن طريقة التقسيم والتنظيم، التي تستقل فيها القصص الفرعية ثم تتوحّد، تقتضي أن ندقّق حدود النوع ولا نطمئن إليه، فبين الاستقلال والوحدة، بين الانفصال والاتصال، ينشأ نوع سردي آخر أَطلق عليه بعض النقّاد اسم (روفيلا) (Rovella) وهو مكون من دمج لفظتين هما: Roman (رواية بالفرنسية) و Novelle [2] (نوفيلا ـ رواية قصيرة) وكأنه يتشكل بين النوفيلا والرواية، كنوع بيْني آخر، يخرج على التحديدات الكبرى في مجال الأنواع السردية.

يشير (خيري دومة) إلى عدة تسميات لهذا النوع، كما استخدمها نقّاد السرد، منها المصطلح الذي وضعه (فورست أنجرام) وهو (حلقة القصة القصيرة): Short Story Cycle وينقل دومة تعريف (أنجرام) لهذا النوع بأنه «مجموعة من القصص القصيرة التي ترتبط إحداها بالأخريات، إلى درجة يتعدل معها فهم القارئ لكل قصة من خلال فهمه للقصص الأخرى»[3].

ومن المصطلحات الأخرى كما رصدها (Robert M. Luscher) في مقالة مخصّصة لهذا النوع:

- Short Story Sequence
- Rovelle
- Short Story Composite
- Short Story Compound

- Integrated Short Story Collection
- Short Story Cycle

ويمكن أن نلخص بعض ما ذهب إليه خيري دومة من استخلاصاته أو بالعودة إلى مراجعه من «أن مسعى ـ حلقة القصة القصيرة ـ مسعى روائي في جذره (. . . .) [وهي] ليست مجرد مجموعة قصص كما أنها ليست رواية ، بل ينهض بناؤها على هذا التوتر بين متطلبات القصة القصيرة المستقلّة المغلقة من ناحية ، ومتطلبات الرواية المترابطة والمفتوحة من ناحية أخرى ؛ ولهذا سرعان ما يعدّل (إنجرام) تعريفه السابق ، ليضيف أن الأمر المحوري فيها أن ديناميتها قائمة على التوتر بين الوحدة والتنوّع . إن القصص المفردة لا تفقد تفردها واستقلالها ، بل تعمل على توسيع السياقات والشخصيات والرموز والتيمات الموجودة في القصص الأخرى . ولا بد أن ينظر إلى الحلقات القصصية لا على أنها روايات فاشلة ؛ بل على أنها تهجينات متميزة تجمع بين متعتين مختلفتين من متع القراءة : متعة الإطار المغلق لكل قصة على حدة ، ومتعة اكتشاف الاستراتيجيات الأوسع التي توحّد والتي تتخطى الثغرات الواقعة بين القصص»[4] .

ويشير دومة إلى أن قارئ (حلقة القصة القصيرة) : «يتابع القصص وكأنها أجزاء متحركة على لوحة واحدة ، أو قل إنه يقرأ المجموعة في حركة ذهاب وإياب مستمرّة بين القصص . لا بدّ للقارئ أن يظل في حركة بندولية بين هذه الأجزاء المتحركة ، ويقرأ المجموعة من أولها إلى آخرها ومن آخرها إلى أولها ، أو قل إنه ينتقل من كل قصة في المجموعة إلى بقية القصص»[5] .

مع هذا النوع يجد القارئ نفسه موزعاً بين أسئلة كثيرة ، تتصل بانتهاك

الأنواع وكيفية تلقي مثل هذه الأعمال الجديدة وهي تمضي نحو التجريب على أكثر من مسار، وقد يكون خلع حدود النوع المستقر/ الخالص من أبرز نتائج التجريب ومظاهره، ومعنى هذا أننا نضيف إلى الأبعاد التجريبية في عمل إلياس فركوح بُعداً آخر لم يُشر إليه من سبقونا إلى قراءة العمل، ونعني هذا التسلل من حدود القصة القصيرة (الخالصة) إلى حدود مراوغة نحو نوعٍ آخر لم تستقر له تسمية عربية أو غربية بعد، وما زال الخلاف حوله قائماً:

ـ أهو نوع من القصة القصيرة؟ بما يعني أنه متطور عنها ونمط فرعي منها.

ـ أم هو نوع من (النوفيلا)؟ من خلال التركيز على سمات قصصية في اللوحات الجزئية ثم ربطها معاً لتكوين (النوفيلا).

ـ أم هو نوع من الرواية ـ ذات التقنية القصصية، في التقطيع والتجزيء، ولكن كل شيء يصب في مصب الرواية في نهاية الأمر؟

ـ أم هو نوع هجين، ولكنه مستقل، فلا هو قصة ولا (نوفيلا) ولا رواية..؟

وما يجعل الأمر محيراً أكثر في حالة (أسرار ساعة الرمل) أن هذا العمل يتكوّن من عدد محدود من المتواليات أو الحلقات بما لا يبلغ به حدود (الرواية) أو العمل المطوّل، ولكنه يتجاوز حدود القصة القصيرة المفردة أو الخالصة، إنه من ناحية الحجم أشبه ما يكون بنوفيلا أو رواية قصيرة.

وإذا كان بعض الكتّاب العرب قد انتبهوا إلى هذا النوع، ووضعوا بعض أعمالهم صراحة ضمن حدوده، كما فعل (إدوار الخراط) عندما أطلق على كتابه (أمواج الليالي) اسم (متتالية قصصية)، فإن إلياس

فركوح اكتفى بوضع عمل يقترب من هذا النوع، ولكنه سمّاه (قصة قصيرة) ونشره ضمن مجموعة قصصية، تاركاً للقراءة النقدية أمر الجدل في حدود النوع وطبيعة الانتهاكات التي أنجزها ليطوّر كتابته، وينطلق في خيارات التجريب والتجديد.



الكاتب يبدأ :

بهذا العنوان الجانبي يبدأ الإطار الافتتاحي، حيث الكاتب يقلب الساعة الرملية ويتأمّلها، ومع انثيال الرمل بين القباب، تولد فكرة القصص. حركة الرمل وتراكمه في الطبقة السفلى وتتبعه لذرّات الرمل، تعطيه أول الخيط. هل يمكن هنا أن نربط بين تراكم الرمل في القبة السفلية، وتراكم القصص/ الحكايات في الطبقة المخفية، في القسم المخفيّ من الداخل الإنساني؟ وهل يعني ذلك إشارة أولى للمكبوت الذي تعمّقت الأجزاء التالية في تحويله إلى (مكتوب)؟

«أغراه التتبع في أن يخلق القصص ويفضّ مكنوناتها. هكذا تتوالد الحكايات وتظهر الوجوه. يتراكم الرمل الناعم ليضيف الملامح وليرصف التفاصيل. تُبنى الأحداث في عوالم مغلقة. لكنه يراها من خلف القبّتين الشفيفتين. تينك القبتين الزجاجيتين. إحداهما تدلق التفاصيل، والثانية تلملمها وتركّبها، فتكون قصة بأشخاص... وملامح... وحركات... وأسرار»[6].

هل يعني هذا الإطار أن ما سيأتي هو حكايات اختلقها الكاتب، انطلاقاً من تأمله لحركة الرمل داخل قباب ساعة الرمل؟ وهل يمكن أن نوازي بين صورة هذه القباب الصغيرة، وصورة الحجرات التي تضم

قصص البشر؟؟

ينتـهي الإطار بما يوحي أن الحكايات اللاحـقـة من صنع الكاتب أو صياغته :

«قلب الساعـة الرملية ثانية ، وأخذ يتأملها ليرى كيف تصير الحكاية داخل الحجرات الزجاجية . آسف ، داخل القباب المملوءة بالرمل . وبـدأ»(7) .

وسيكتب الكاتب قصصاً متتابعة تحدث متزامنة في وقت واحد ، لأن كـلاً منهـا تجـري في أحـد مسـتـويات أو طوابق العـمـارة ، هناك من يهبط ويصعد ، من القبو في الأسفل إلى الطوابق العليا ، وكأن حركة البشر هنا ، ثم استـقرارهـم «القلق» ، في حـجراتهـم ليست إلا صـورة موازية لحـركة الرمل في قباب الساعة .

في القصص الثلاث ، التي رقّمهـا الكاتب (1 -2 - 3) وأعطاها عناوين في وسط الصفحة ، تمييزاً لها عن الإطارين الافتتاحي والختامي ، يختفي الكاتب ، ويجد القارئ العالم [المكتوب ـ المكبوت] ولكن بغياب كاتبه ، الكاتب هنا مختفٍ خلف عالمه ، عالم الحجرات المغلقة . أو هو متعالٍ عنه هناك في الطابق الأعلى ، ولكنه في الوقت نفسـه يكتب عـمـا يحـدث متزامناً في الطوابق الأخرى وصولاً إلى القبو ، الطبقة الأكثر انخفاضاً وخفاء وسرّيّة . على أية حال نحن أمام متخيل سردي ، ولسنا أمام وقائع منطقية . . . ولكن إذا لم يكن هناك ضرورة «للمنطق الواقعي» فلا بد من «منطق فني ـ سردي» ينتظم الوقائع التي تقدمها (أسرار ساعة الرمل) .

❖ القبو

(القبـو) مكان سفلي هامشي ، تُخْفَى فيـه الأشـيـاء المهـملة أو غيـر

المرغوب في رؤيتها واستعمالها، إنه مكان يشي بالسرية والاختفاء. وهو في (أسرار ساعة الرمل) مكان اللقاء الجنسي السري بين فتى وفتاة، وهي ليست مرتهما الأولى، ولكنها مختلفة عن مرات سابقة، الجديد فيها الخوف الذي أصاب الفتاة، خصوصاً بعدما حوّلها الشاب إلى امرأة، واكتشفت أمارات الحمل، ويتدرج بين تهدئتها وفورات رغبته حتى يلتحمان على الفراش القديم الرطب. مع تصاعد رغبته وروائح المكان واختلاط ذلك بخوفها والإحساس بأنها المرة الأخيرة، يتحول الشاب إلى (ذئب) أو (وحش).. إنه يفارق آدميته ويخرج عليها ليبدأ في قضم المرأة، إنه يفترسها مثل وحش، وتصعّد القصة هذه الوحشية:

«يشخر الذئب ولا يتوانى.

ـ أنا حبيبتك... أنا .. لا، لا تفعل!..

لكنه يواصل فعله، ويهدر وقد توحّش وخلع عن لغته محرمات العلاقة، فجأر بالصوت الصاعد من نتانة روحه:

ـ سأنالك كلك!.. سأنالك، يا ابنة الكلب»(8).

أمام هذا الافتراس الذئبي تتنمّر الفتاة، وتدافع عن نفسها، تضربه بشيء وجدته قريباً، حتى اكتشفت أنه قد تحوّل إلى جثة:

«كانت يدها غائصة تغرز في الرجل شيئاً صلباً، مجهولاً، دفنَ سرّه في داخله. عندها، تذكرت كل شيء. وآلمها كل شيء. لكنها توقفت عند ما هو أكثر رسوخاً في ذاكرتها. تذكرت وقالت، ساهمة بالسقف فوقها، حيث يسجّى جسد في غرفته الموصدة: يا ابن الكلبة»(9).

اللقاء هنا بين الشاب والفتاة يتم في القبو، أسفل البناية، كفعل سري ينتمي لطائفة «المحرمات» و«الممنوعات» وهو تعبير عن فعل «كبت»، وربما الكبت هو ما حوّله من ممارسة (حبّ) إلى فعل (افتراس)، وإذ ذاك يغدو

التحرر من الذئب مطلباً مهما يكن ما يترتّب عليه من تضحية . . كذلك يمكننا أن نتذكر علاقة الحب بالموت ، هنا الحب يتدرج إلى الموت . . . الحبّ الجنسي والالتحام الذئبي يفضي إلى «جريمة» ليست مقصودة لذاتها ، ولكنها حصلت في وقائع القصة على أية حال .

في القصة نفسها سوابق وروابط تنفتح على ما سيأتي ، على القصة التالية ، مما يحدث في الأعلى ، فالشاب عندما تحسس أزرار ثوبها الأسود :

«*تذكر أن المناسبة فرضت عليها الحشمة في اختيار ما ترتديه الليلة ، إذن ، فإن ما يحدث في الأعلى هو السبب*»(10) .

ولدواعي الجاذبية والتشويق ، تظل هذه الإشارة الاستباقية غامضة ، حتى نصل نهاية هذه القصة ، والإشارة إلى أن هناك حالة موت في الطابق الآخر فوق القبو «*حيث يسجى جسد في غرفته الموصدة*» . ومن القصة التالية سنعرف أن الشاب هو ابن المرأة المتوفاة صاحبة الجسد المسجّى ، أما الفتاة فابنة الجيران ، التي هبطت لتشارك في ليلة الاغتسال الأخير ، ثم هبطت مع الشاب أو قبله إلى القبو ، قبل أن يحدث ما حدث ، فتجده جثة بجوارها .

❖ الغرفة الموصدة :

الغرفة الموصدة هي الغرفة التي مدّد فيها الجسد الميت ، استعداداً لغسله قبل الدفن . هناك حركة وجلبة في البيت ولكن التركيز على الغرفة الموصدة ، غرفة الجسد الميت ، حيث امرأة قويّة وفتاة تساعدها ، الفتاة هي شقيقة الشاب الذي هبط إلى القبو ، والجسد المسجى هو جسد الأم .

ما يحدث في الغرفة الموصدة فعل غرائبي مما يتصل بالجنس المحرم ، مع

الموتى أو بحضورهم، الجسد المسجى العاري، وحركة يدي المرأة القوية، ثم التواطؤ مع الفتاة، كل ذلك فجّر المكبوت والحرمان، وحوّل المشهد إلى ممارسة الحب، السحاق على مرأى الجسد المسجّى.

لا تفكّر القصة في التحريم أو التجريم، ولكنّها تنظر عميقاً في حالة التعطّش والرغبات المكبوتة، حتى الجسد الميت كان لامرأة محرومة، تركها زوجها شابة متفتحة مشتهاة، وكأن إشراكه في محاولة الإشباع هو ردّ فعل متأخر على حرمان الجسد من الارتواء. الفتاة أيضاً زوّجتها أمها، فلم تجد إلا زوجاً عنيناً، يدير ظهره لها، فيلتهب عطشها ولا ارتواء.. المرأة القوية التي تتولى الغسل، تتأمل جمال الجسد الميت وهي تفركه، تنفعل به، فتلتقي النسوة الثلاث في مشهد متداخل من الحرمان، ويأخذ إشباعه هذه الصورة الغرائبية السرّية، وراء الباب الموصد.

هذه السرية في الممارسة المحرّمة، تتوازى مع ما يحدث في الأسفل، في القبو، تتحول هناك إلى «افتراس» ينتهي بجريمة، وهنا، تغدو التحاماً بين أجساد أنثوية مسعورة على مرأى الجسد المسجّى.

هناك صيغ من القمع والحرمان والكبت، ولعل القمع الجنسي هنا، ثم تفجّره بهذه الأحوال المرعبة ليس إلا صورة من صور الكبت المتفجّرة، إنه الحرمان مقلوباً، في صورة ممارسة محرّمة أو غرائبية، كنتاج للاختلال الذي تعيشه الشخصيات.

❖ بين التاسعة والعاشرة

في طابق يعلو طابق الجسد المسجّى، في ليلة اغتساله الأخير، يستقبل الشاب مجموعة من رفاقه في اجتماع حزبي دعا إليه أحدهم بصورة استثنائية. ويبدو الجوّ مشحوناً بالقلق والخوف، والخمسة يتخاطبون

بالأرقام (لضمان سرية العمل الحزبي) والجو كله مشحون بالسرية وممارسة (المحرم السياسي) الذي يذكرنا بالمكبوت الجسني والصورة المشوهة التي يتمثل فيها، كل الممارسات الطبيعية حين تمنع، تنفجر على شكل مكبوتات ممسوخة غالباً، في غير أوانها وبصورة نيئة وشرسة، وربما كان هذا بعض ما رغبت القصة أن تعبّر عنه، أو أننا يمكن أن نقرأه فيها. .

ينتهي الاجتماع الحزبي بطرقات رجال الأمن واعتقال المجتمعين، بوشاية من أحدهم، في حدود الساعة العاشرة، يتعرضون للضرب والإهانة ثم للاعتقال الجماعي. وتبسط القصة مساحة مناسبة لرصد تعامل رجال الأمن مع الشباب الحزبي كما لو كان اجتماعهم جريمة كبرى. . . تستحق أشد العقوبات قسوة وإذلالا. وتضيء القصة شخصية واحد منهم تسميه الوافد الأخير، أو تخبر عنه برقم ثلاثة، وقد بدا أكثرهم تخوفاً وتطيراً، وبالرغم من قراءته «للدفاتر الفلسفية» فإنه يتطير من تجمّع أمارات مبهمة:

«نبتت الهواجس وتحولت إلى قلق وخوف، ثم ما لبثت أن تمثلت له خطراً محدقاً عندما خيّل إليه بأنه شم رائحة دم! أجل لقد تغلغلت فيه رائحة الدم عند خطوه الدرجة الأولى في البناية. لم ير دماً، لكنّه تعبأ برائحته، فارتقى الدرجات قفزاً. كان يفرّ من الدم المجهول ليصطدم بسواد النسوة المتطلعات إليه بوجوه كالحة. أية شياطين تسرح الليلة! فكّر، وقد توثبت في وجهه شرور العالم. ثم. . .، وها موت يقيم تحته. لقد اجتاز الدم، وارتقى الموت. وجابه التشكيك والاتهام، لكنه أجل: لكنه مستكين وروحه هادئة»(11).

نلاحظ هنا كيف يبني الكاتب حلقات الربط مع القصص الأخرى/ الطوابق الأخرى، فكل قصة تتصل بغيرها وتجلوها، ويمكن أن

نتذكر ما أشار به الشاب المضيف من أن أمه وأخته قد هبطن إلى بيت الجارة المتوفّاة، ومن ربط ذلك بما سبق نعرف أن فتاة القبو التي تسللت مع ابن المرأة الميتة هي أخت هذا الشاب.. ولا نتيقن إن كانت (المرأة القوية) التي نهضت بمهمة غسل الميتة بمساعدة ابنة الراحلة، ثم تواطأت معها في الجو المشحون هي أم الشاب أم امرأة أخرى.. ما يهمنا هو هذه الطبقات المتداخلة، والحلقات التي تفتح كل طابق على الآخر.. غرف موصدة، لها مظاهر خارجية، ولكن فيها أسرارها ومكبوتاتها.. وما يفعله الكاتب الذي يقف خلف هذا العالم هو تقليب الساعة الرملية، وتقليب الأسرار وكشف المكبوتات والمخبآت.

وهكذا يمكن تأمل الأحوال المستترة التي عبّرت عنها القصص الثلاث:

ـ في القبو، ممارسة جنسية سرية مبنية على تواطؤ وعلى كذب من جهة الشاب (ابن المرأة الميتة) ثم مع توحشه وتحوّله إلى ذئب، تتحول الممارسة إلى جريمة يذهب هو ضحيتها بعد أن ضربت الفتاة الذئب بما وقع تحت يدها دفاعاً عن افتراسها.

ـ وفي الطابق الأول، جسد مسجّى ميت، لم تغب ذاكرة حرمانه، وحوله فتاة وامرأة تشاركانه الحرمان والعطش، ويتفجر المكبوت في أجواء غريبة إلى شبه تلذذ بالجسد أولاً، ثم تواطؤ بممارسة السحاق أمام الجسد نفسه.

ـ وفي الطابق الآخر، حيث يستضيف الشاب (شقيق فتاة القبو) الاجتماع الحزبي لرفاقه، يتبدى المكبوت السياسي، المتصل بالحرية والفكر وتغيير الواقع، القمع السياسي، يبدو موازياً أو وجهاً آخر للقمع الجنسي، وهو يتفجر أيضاً كما انفجر المكبوت الجنسي، في صورة ممارسة سرية، تنتهي بالمداهمة والإهانة.

إنها حالات من القمع المركّب ، ومن العلاقات غير الطبيعية التي تحيط بهذا العالم الذي ترسم القصص بعض معالمه .

❖ الكاتب ينتهي

هذا هو العنوان الإطاري الذي يقفل القصص الثلاث ، ويتمّم انفتاح الإطار الأول الافتتاحي ، نعود إلى الكاتب ، صاحب الساعة الرملية ، لنتابع مع الكاتب تأمله للحكايات التي سردها أو بناها . في صورة من صور (الميتاسرد) تستعاد الحكايات السابقة ، ولكن في مرآة العمل نفسه . كما نقترب من الكاتب نفسه وهو :

«يجمع رأسه المتفجر بين كفيه ، وينصت إلى دوي الكلمات المكبوتة»[12] .

كل ما في القصص الثلاث ينتمي للمكبوت ، والكاتب يستعيد العالم الذي بناه ، والأسرار التي اجترأ على مجابهتها والإعلان عنها . ويتوقف مستذكراً القصة الأخيرة . ولو أننا استعدناها معه لوجدناها تنتهي بالمجابهة بين (الوافد الأخير) وجماعة المداهمين ، ولكنها مجابهة غير متوازنة ، هو يتحداهم وهم يركلونه ، يسميهم الشياطين حين يسألونه

«فأجاب متأوهاً ، رغم الركلات النازلة عليه كالصواعق :

ـ الشياطين . . هي ليلتكم . . . الشياطين .

وتكفلت الضربات المجنونة بكتم بقية كلامه النازف ، متقطعاً ، ومع دفقات الدم ، من فمه اللصيق بالأرض :

(البائنين في النهاية)

فلم يسمعه سواه»[13] .

يستعيد الكاتب آخر هذه الحكاية: *«يختزن كلام الرجل الذي لم يعد خائفاً. يضم بقية جملته التي انغمست مع دمه، فلم يسمعها سواه. أجل: لم يسمعها سواه: هو المختنق بالكلمات الأخرى. الكلمات المكبوتة، المخنوقة، المخفية والخافية ـ في الوقت نفسه، وجهها الأكثر جلاء»*. (14)

هذا مثال على بلاغة (الميتاسرد) حيث تؤلف القصة القصة، وحين تكتب ذاتها بذاتها، وحين تصير أحداثها اللاحقة، مرتبطة بأحداثها السابقة، ولكن بوصف أحدهما واقع والآخر متخيل، ومن خارج القصة ندرك أن كل اللواحق والسوابق هي متخيلة، ولا وجود أصلاً لهذا الكاتب الشخصية خارج القصة، ولكنه يوهمنا بوجوده الواقعي، كما أوهمنا بوجود بناية بعدة طوابق، في كل منها مكبوت أو محرّم، ثم عاد وقلل من ذلك الإيهام ليؤكد أن تلك الطوابق ما هي إلا مكبوتات أراد أن يعبّر عنها، خصوصاً وأنه منذ عشر سنوات لم يفعل ذلك، بسبب الكبت أيضاً، فحكايته لا تبتعد عن حكاية شخصياته، ويظل كل ذلك في إطار الطبيعي والمعقول، حتى سمع الطرقات المتتابعة على بابه، ففوجئ برجال الأمن يداهمونه:

«المداهمة الأولى بعد عشر سنين، بعد كفره بالماضي النشط، واستنكاره العقلي له»(15).

وأما ما ينقل المداهمة إلى اللامعقول وإلى نمط بليغ من السرد الغرائبي، فهو أنهم جاءوا على إثر ما فكّر فيه وانتهى من كتابته للتوّ، فمن وشى به وهو لم يطلع أحداً بعد؟ يقول رئيس المداهمين بغلظة:

«قصصك الجديدة. نحن نعرف كل شيء. أعطنا إياها بنفسك ولا تدعني أتناولها بيدي. لن ألوّث أصابعي بها.

ثارت غضبته: ليس لدي ما هو قذر تخشى أن يلوّثك.

ـ حسناً، صاح الرئيس ملتفتاً صوب الثلاثة: خذوا الأوراق التي على مكتبه. *وأشار بإصبعه إلى تلك التي أنجز كتابتها قبل مجيئهم. فانقذفوا على الفور وخطفوا أوراقه.*

ـ ليس في القصص ما يشكل تهديداً لكم. . .

بادره الرئيس من جديد: القصة الأخيرة. أليست تشهيراً بعملنا الساهر على سلامة الجميع؟ فغر الكاتب فمه مصعوقاً؛ إذ كيف عرفوا بما كتبه ولم يجف حبره بعد!»[16].

ولا يتوقف أمر الكشف على هذا الموقف، بل يتعدى ذلك إلى تفاصيل كثيرة مما ورد في القصص الثلاث، وخصوصاً مواقع المكبوت وتفجيره والكتابة عنه، يقول الرئيس للكاتب:

«ثم، ما حكاية الفتاة القاتلة في القبو؟ وانتثر كالمصعوق إذ تذكّر أمراً آخر: ألا تخجل! كيف تصوّر ما جرى بين المرأتين في حجرة الميتة؟ هذه علاقة سرية ينبغي عدم التطرق إليها. عليك أن لا تخدش حياء المجتمع»[17].

وكما يشير محمد دكروب الذي خصّ هذه القصة بدراسة هامة معمقة «فالغرائبية هنا ليست مجرد شكل ولعب تجريبي، وفانتازيا وتركيب فني متقن ومشغول. . الغرائبية، هنا، تعبير عن حالة، هي الرعب وقد تشخّص. . . فالغرائبية هنا، كشكل تجريبي، هي هي الموقف، هي هي القول والمضمون (. . . .) ولكنها ليست أبداً مجرد شكل ولعب فني»[18]، ووفق تحليل دكروب، فإن السمة الغرائبية تعبير عن قمع الكاتب لنفسه، فالمداهمة من الداخل وليس من الخارج، إنها الرعب الذي ملأ نفسه بعد أن كتب أو فكّر أن يكتب عن المكبوت والمقموع،

وخصوصاً بعدما تصاعد من القمع الجنسي إلى القمع السياسي.

وعندما خرج معتقلاً أو تهيأ له ذلك، رأى الشخصيات والأحداث التي كتبها قد تحوّلت إلى واقع، رأى النسوة المتشحات بالسواد، وسيارات الشرطة والإسعاف.. كل ذلك ـ وفق دكروب ـ من تهيؤات الكاتب ومن تشخيصه الأحداث المتخيلة لنفسه، لمجرد أنها تجاوزت خطوط الرقابة، ودخلت إلى منطقة الممنوع.

وكما يحدث في السرد الغرائبي فإن الكاتب (الشخصية) يقف متردداً مستغرباً ما يراه، فكيف تحوّل العالم الذي تخيله إلى عالم فعليّ، وما المسافة الفاصلة بين الواقع والكتابة؟

«*فكر، بهدوء وتأمل عميقين، في تفسير كل هذا الذي حوله. كيف يكون قبل أن يكون؟! كيف رآه قبل أن يحدث؟! كيف وصفه قبل أن يتشخّص؟! ثم رفع رأسه إلى السماء. كانت سوداء ومثقّبة بكثير من النجوم البعيدة...*»[19].

هذا التردد ينتقل إلى القارئ، لتكتمل الحالة الغرائبية وليبدأ التأويل انطلاقاً منها.. ولنتوافق مع محمد دكروب في تأويله لحالة الرعب التي تقف وراء هذه الطبقة الكثيفة من الغرائبية.

يربط (تودروف) بين الوظيفة الاجتماعية والوظيفة الأدبية للاّمعقول بجامع «*انتهاك القانون، وسواء أكان داخل الحياة الاجتماعية أم داخل المحكي، فإن تدخل فوق ـ الطبيعي يشكّل دائماً، تكسيراً في نسق القواعد القائمة سابقاً، وفي ذلك يجد تعليله*»[20].

وفي تعداده لتيمات (الأدب العجائبي) يشير (تودروف) إلى تيمات من قبيل: السّحاق بوصفه متغيراً من متغيرات الحب، وتجاور الرغبة والموت، ووجود الجسد المرغوب قرب الجثة، كما يشير لما يسمّى بالنيكروفيليا التي

تشيع في الأدب العجائبي على شكل ممارسة للحب مع هامات أو أموات، ويفسّر مثل هذا النوع بأنه يطرح بوصفه «*عقاباً لرغبة جنسية جامحة*»[21]، فالأدب العجائبي «*يتعلق تخصيصاً، بوصف أشكالها الجامحة، مثلما يتعلق بوصف تحولاتها المختلفة*»[22].

وإذا استعدنا فكرة الانتهاك وتكسير النسق القائم، فسنلاحظ أن ذلك التكسير لم يتوقف عند التحول من الواقعي إلى العجائبي والغرائبي، بل تجاوزه إلى تكسير النوع القصصي (القصة القصيرة) لصالح نوع مجاور يقترب من النوفيلا ولكنه يظل أقرب لما سمّي بحلقات القصة أو المتتالية (المتوالية القصصية) أو (الروفيلا)، مما مكّن الكاتب من صياغة نص سردي مطوّل نسبياً، ولكنه متماسك وشديد التكثيف (رغم طوله النسبي).

وقد نهضت اللغة بدور رفيع في إحداث الانتهاك، والنهوض بالتعبير عنه، وهي ـ اللغة ـ عنصر مركزي في السرد العجائبي، إذ هو عمل باللغة وفي اللغة، وقد تمكن الياس فركوح من أن يقود لغته وينتفض بها إلى المستوى العجائبي، إنها لغة تميل إلى البذخ عموماً عند فركوح، لغة ممتلئة وليست متقشفة، وربما يكون حضور شخصية (الكاتب) مسوّغاً إضافياً لهذا المستوى العجائبي من السرد.

الهوامش

1-ظهرت الطبعة الأولى عام 1991، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت، كما ظهرت ضمن طبعة الأعمال القصصية، دار أزمنة والمؤسسة العربية، 2002، وسنوثق من هذه الطبعة الأخيرة.

2-يمكن تتبع المصطلحات المقترحة لتسمية هذا النوع عند: روبرت لسجر، انظر:

- Robert M . Luscher,The Short Story Sequence: an Open Book , in : Short Story Theory at a CROSSROADS، Edited by : Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey, Louisiana State University Press, Baton Rouge and london, 1989, PP 149-167.

وقد لخّص دومة بعض هذه الآراء في كتابه (تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة)، ص 267 وما بعدها.

3- خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 267 .

4- المرجع نفسه، ص 268 - 269 .

5- المرجع نفسه، ص 270 .

6-إلياس فركوح، الأعمال القصصية، ص 401 .

7- المصدر نفسه، ص 402 .

8- المصدر نفسه، ص 407 .

9- المصدر نفسه، ص 407 - 408 .

10- المصدر نفسه، ص 403 .

11- المصدر نفسه، ص 425 .

12- المصدر نفسه، ص 426 .

13- المصدر نفسه، ص 426 .

14- المصدر نفسه، ص 427 .

15- المصدر نفسه، ص 429 .

16- المصدر نفسه، ص 431 .

17- المصدر نفسه، ص 432 .

18- محمد دكروب، قراءة في قصة أسرار ساعة الرمل، في: القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية، ص 72 - 73 .

19-الياس فركوح، الأعمال القصصية، ص 434 .

20- تودروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 150 .

21- المرجع نفسه، ص 128 .

22- المرجع نفسه، ص 129 .

من الحكاية إلى الحالة

حملت المجموعة الخامسة لإلياس فركوح اسم (أسرار ساعة الرمل) وهو عنوان القصة الأولى التي ذهبنا إلى أنها تنتمي إلى نوع مجاور هو: (النوفيلا). وهي عمل مفرد مختلف لفركوح من الناحية التجريبية الأجناسية، وقد درسناها مستقلة ضمن كتابنا: بنية الرواية القصيرة، بوصفها عملا ينتمي إلى نوع الرواية القصيرة أكثر من أي نوع آخر❖.

أما بقية القصص في المجموعة فتنتمي للقصة القصيرة كما طوّرها فركوح على مدى سنوات طويلة، وغدا له أسلوبه المميز في نسجها وكتابتها. وهي في عمومها استكمال لمسار بعض القصص التي برزت في مجموعته السابقة: (من يحرث البحر) من مثل القصة التي تحمل المجموعة اسمها، وقصة: (نوافذ على بحر الغريب) بشكل محدد.

وقد نشر فركوح مجموعتين تاليتين، الملائكة في العراء (1997)، وحقول الظلال (2002)، وتعدّ المجموعات الثلاثة سلسلة مترابطة أو تجربة

❖ محمد عبيد الله، بنية الرواية القصيرة ـ الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين، دار أزمنة، عمان، 2006، كما أعدنا نشر هذه الدراسة في هذا الكتاب، لتسهيل اطلاع القارئ عليها، ولقراءتها ضمن سياق تجربة الكاتب نفسه.

متصلة ، في تمثيل المرحلة «النصيّة» في الكتابة القصصية عند فركوح ، إذ تراجعت العناصر الحكائية ولوازم القص إلى خلفيّة النص ، ولم يعدّ لها الأولية في الظهور ووقفتنا هنا تخص التجربة بمجموعاتها الثلاث الأخيرة.

يكتب فركوح في هذه المرحلة قصصا متحررة من أية اشتراطات شكلية أو أجناسية مسبقة ، ومن بين الانطباعات الأولى التي تتشكل قرائيا عن هذه القصص أنها قصص تجريبية مفتوحة على الاحتمالات ، لا تنطلق مما يقال عادة عن أركان القصة أو عناصرها أو تعريفاتها وحدودها ، فهو لا يقدم قصصا تناور في تطبيق تلك الاشتراطات ، بمقدار ما يكتب نماذج تقترب من حدود التمرد على القصة القصيرة نفسها ، وربما يدخل هذا النوع من التمرد فيما يسمى بالقصة الضد ، أو «ضد القصة القصيرة» ، إنها قصة تتفلت من سرديتها بأشكال شتى وتحاول أن تخلق بدائل «سردية» جديدة تعوّض عن العناصر المقصاة أو المستبعدة.

تتجاوز قصة فركوح «الخاصية الحكائية» التي نميزها عادة من خلال سلسة الوقائع أو الأحداث وطريقة تركيبها وترتيبها ، إلى نوع مختلف من «الحكائية» يقوم على نفي كل ما يقع في باب الحكائية إلى خلفية أو مرجعية أو صدى خلفيا للمبنى النصي الفعلي ، وهكذا تغدو القصة مركبة من انطباعات (الراوي أو الشخصية) أو من صور وتأملات وتخيلات ومراجعات مرتبطة بتلك الوقائع الحكائية الخلفية. لا يكتب فركوح الوقائع ولا ينشغل بها كنظام حكائي وإنما بتأثيراتها التأملية وبما تتركه من أثر وما تخلفه من انطباع ، تماما على نحو ما يتفاعل الشاعر مع مادته ، ومن هنا تتميز «الخاصية الشعرية» عند فركوح في هذه المرحلة التي تمثل ذروة من ذرى التجريب القصصي عنده ، إنها شعرية متأتية من تكوين

النص وليس من استعاراته أو تشبيهاته، وليس الجانب التصويري/ البلاغي إلا المظهر الخارجي للتأمل الشعري كمنظور للعالم وليس كغطاء لوقائعه أو تفاصيله.

ومما يوضح هذا المنحى ما ذهب إليه فركوح نفسه في توصيف انتقاله من كتابة «الحكاية» إلى التقاط «الحالة» والتعبير عنها، يقول: «وجدتني منجذبا إلى ما يمكن تسميته بـ (حالة قصصية) وهذه الحالة قد يتبلور فيها موضوع متكامل وقد لا يتبلور. ويبقى للحالة معالمها وشخصيتها، لكنها تظل صيغة ليست (القص). لقد انتفى القص بمفهومه الكلاسيكي واستبدلت به (حالة). قد تكون لوحة متحركة تتضمن شخوصاً في أوضاع ثابتة، إلا أنها تشير إلى قصة، تشير إليها ولا تقصّها، ولا تتقصاها. تشير إليها ولا تتركها دون رسم الموقف منها في الآن نفسه». ❖

والمشكلة في تلقّي ما سمّاه الكاتب بـ «الحالة القصصية» أنه يغدو تلقياً عويصا بعض الشيء بسبب ما تحمله تلك «الحالة» من احتمالات التشكل وخياراته المفتوحة، ومن انفتاح على التأويل، بسبب غياب المعنى القار أو المحدد، إذ يغدو معنى ممتداً شاسعاً ينفتح على كل ما يمكن للحالة المتحررة من «النظام السردي» أن تنتجه وتوغل فيه.

ولكن في مقابل ذلك تفتح «الحالة القصصية» بوابة الخيال وطاقة التخييل أمام القصة بصيغتها الجديدة أكثر من أي وقت مضى، فالخيال القصصي كان يقتصر على خلق علاقات وأحوال مناظرة للممكن أو الواقعي أو مستفيدة منه على نحو من الانحاء، أما في كتابة فركوح فيغدو الخيال أكثر حضورا وانفتاحا وأقرب ما يمكن إلى درجات الخيال الشعري

❖ إلياس فركوح، لعبة السرد الخادعة، ص55.

الذي يبدع مكوناته ولا ينتقيها أو يناظر بها صورة واقعية موجودة. الخيال هنا بوابة تفتح للكائن سبل الاتصال بذاته وبالآخرين وبالعالم وأشيائه وتفاصيله كما يحس بها وكما يراها أو يتصورها، الخيال بتعريف فركوح نفسه يغدو «تلك الملكة الرهيفة التي تنتج صورها بناء على خبرات وتجارب سابقة مماثلة للمسموع والمرئي المستفزين أو قريبة منهما، خبرات وتجارب الحياة بمكوناتها ومناخاتها كافة، إنما المتسلحة بوعي يمكّن صاحبه من إجراء عمليات كالربط أو التنحية والتوليف. هذا ما أعنيه بالخيال وليس ذاك الذي تعمّق غاستون باشلار في شرحه الخاص بتوليد الصور الشعرية الأصيله».

ولكنه لا يلبث بعد ذلك إلى التوسع في مفهوم الخيال بحيث لا يغدو هناك تمييز بين الخيال القصصي والخيال الشعري، ودليل ذلك العتبة النصية في المجموعة الأخيرة (حقول الظلال) التي يفتتحها بإشارتين من (باشلار) ترتبطان بدور الخيال ومكانته في الإبداع. وتتعلق الإشارة الأولى بالصورة التي احتلت مكانة متزايدة في تجربة فركوح حتى وصلت حدودها القصوى في (حقول الظلال). تقول الإشارة التي يتبناها فركوح عن باشلار: «إن الصورة تصبح وجودا جديدا في لغتي، تعبر عني بتحويلي أنا إلى ما تعبر عنه. هنا يخلق التعبير الوجود»❖. وأما الإشارة الباشلارية الثانية فتتصل بالمكان الذي يخرج من حدود الموضوعي إلى فضاء المتخيل، وهو كما يبدو يلبي ميل فركوح إلى هذا النوع من الأمكنة، وإلى تحويل أمكنته إلى صور شبحية متخيلة بحيث تختفي حدودها أوهويتها الأصلية ليضببها المتخيل بما ينضاف إليها من تأثيرات وصور وانطباعات. تقول إشارة باشلار: «إن المكان الذي ينجذب نحوه

❖ حقول الظلال، ص 11.

الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز»❖.

وفي مثل هذا التصور للكتابة قد تغدو «القصة» استعارة سردية أو مجازا يتأرجح بين الشعر والقص، ومعنى ذلك أن وظيفة اللغة في مثل هذا الحال ليست وظيفة اتصالية أو إبلاغية وإنما هي أبعد من ذلك بكثير، اللغة في صورتها المجازية تغدو غاية بحد ذاتها لأنها تتحول إلى الوظيفة الجمالية التي تمتع المؤلف والقارئ معا، والمتعة هنا ليست متوقفة عند حدود المادة السردية أو المحمولة عبر اللغة فقط، وإنما هي متعة متأتية من طبيعة اللغة نفسها أي بوصفها جزءا أساسيا من مشاغل الكاتب، ولكنها لن تغدو أيضا محبسه أو سجنه، إنها هنا تأخذ من الشعر حريته في انطلاق لغته، وفي الغائية الكامنة في لغته على نحو ذاتي، ولا تتوقف عند حدود الخاصية القصصية التي يغلب عليها أن تكون اللغة فيها وسيطا وناقلا أكثر منها مآلا أو غاية بحد ذاتها.

تتوسع وظيفة اللغة عندما يغدو العالم بمكوناته وتفاصيله وأشيائه مادة مفتوحة أمام الكاتب، مادة متاحة لقراءاته واستبصاراته وتأملاته، وخصوصا حين تعي تلك النظرة أنها نظرة بكر (أو تنوي أن تكون كذلك) ومعنى هذا أنها لا تستند إلى مرجعيات خارج ذات الكاتب، أي لا تستند إلى فلسفات أو أيدولوجيات محددة تجعل الكاتب مفهوما لأنه جزء من كل أو معبّر عن وعي كلي. الوعي هنا وعي فردي شقي سواء في قراءته لتفاصيل العالم التي لا تتبع السهل أو المتاح، أو في تلقيه (من جهة القارئ) الذي لا بد أن يكون شقيا هو الآخر، لأن جملة الأفكار المسبقة

❖حقول الظلال، ص 11.

لن تخدم قراءته ولن تجعلها متاحة بل ربما جعلتها أشد غربة وبعدا عن عالم من نوع عالم إلياس فركوح.

وإذا كان الكاتب قد استبعد المذاهب والأفكار الكبرى كمرجعيات محددة أو مسبقة لوعيه، وأعلن غير مرة ابتعاده عن الأيدولوجيا ونفى أن يكون له مذهب فلسفي من بين المذاهب المعروفة، فما الوعي الذي سيغدو بديلا رؤيويا لغياب ما اعتاد عليه القارئ السردي؟ وما الذي سيكون أو ينسج البطانة الفكرية والرؤيوية لنص فركوح؟؟ يلجأ الكاتب هنا إلى الوعي الخاص والرؤية المستندة أساسا على اللغة وتقليباتها وأدواتها وإمكانية أن تعينه على الإحاطة بالعالم لا ككل أو حالة من الشمول القابل للفهم والتفسير (فتلك غاية الأديان والفلسفات الكبرى) وإنما هو يحصر العالم فيما يعرفه من خلال خبرته كفرد يعيش قطاعا من العالم، ولذلك فهو يعرفه من خلال أجزائه، وهو يقرأه عبر اللغة التي تتمرد على حدودها كي تغدو قادرة على نقل الرؤية الفردية الجديدة التي تعاين الأشياء وترتبها في أنساق غير مألوفة نظرا للمنظور الفردي غير المستند إلى أي شكل من أشكال الوعي الكلي دينيا كان أو إيدولوجيا أو فلسفيا.

ما لم تقله الأشجار:

وهذا مثال على طريقة الكاتب في بناء قصصه/ نصوصه ، وأول ما يستوقفنا عنوان القصة المبني على النفي لا الإيجاب، والوجه الموجب من صيغة العنوان هو: ما قالته الأشجار، ولكن الكاتب عدل عنها، رغم ما فيها من تخييل استعاري، ولكنه مألوف إلى حد ما كما هو الحال في الشعر ذي المسحة الرومانسية الذي ينسب للأشجار ولغيرها من مفردات الطبيعة كثيرا من سمات الكائن الحي. إذن لم يقصد الكاتب التشخيص

ولا أنسنة الطبيعة، بل توقف عند منطقة غير رومانسية هي منطقة: «ما لم تقله» الأشجار، وليس «ما قالته» وفق المنطق الرومانسي. ويذكرنا العنوان أيضا بعنوان قصة أخرى لفركوح من مجموعته: (طيور عمان تحلق منخفضة) هي القصة التي عنوانها: (ما لم تورده صحف الجمعة)، فكلتاهما تطمح إلى تقديم مادة هامة لم تقل أو لم تردْ في مصادر أخرى، القصة هنا لها خصوصيتها ولها منطوقها الخاص الذي لا يبدو تعليقا على أمر قيل أو نقل أو حدث، بل هي ذاتها منبع المصادر أو المعلومات، ويتراءى وسط ذلك كله مبدأ الاستقلال الذي يهجس به فركوح ويطمح أن يكون من حقوق الكتابة القصصية ومستحقاتها، فهناك ثقة غامرة بالفن وبالقصة عند فركوح لا من أجل تقديم الحلول أو الخطط وإنما بإمكانية أن تقول وأن تعبر عما لا يمكن أن يقال في مجال أو سياق آخر.

وعندما نقرأ مفتتح القصة❖ تستوقفنا البداية المشهدية حيث يحضر فيها صوت الراوي الذي لا يواري صوت الكاتب تماما، على الأقل عبر المسحة التأملية التحليلية التي تناسب الكاتب أكثر من الراوي: «لو أن الأشجار تنطق، لقالت عما رأت، وروته بحذافيره حتى آخر حركة. لكنها لا تستطيع. لم يعلمها أحد. ظلت أسيرة الخلق الأول الذي لم يله تعديل أو تطوير. بقيت الأشجار تشهد وترى. تغضب وتفرح. إلا أنها بكماء لا تكشف أسرار منتصف الليل. والحديقة مفروشة بأوراقها الميتة، ومقاعدها الخشبية التي نخرتها الشمس وبرد الشتاءات».

ويجري السرد عبر راو لا نعرف له تصنيفا واضحا بين أنماط الرواة، فلا هو كلي العلم بصفة كاملة ولا هو راو مشارك، إذ هو ليس من شخصيات القصة، إنه أشبه بكاميرا غير محايدة تنقل الداخل والخارج،

❖ الأعمال القصصية، ص 435.

وترصد أفعال الحواس والحركات كلها، تروي وترصد حركة الشبحين (الرجل والمرأة) في الحديقة العامة منتصف الليل، وتتابع خطواتهما بحثا عن مكان «واقعي» مطابق لما رأته المرأة في حلمها ثم أصيب الرجل بعدوى الحلم فقرر الإسهام في تحويل «الحلم» إلى حقيقة. الحلم هنا يقود الواقع ويؤسس له وفق منطقه، والتحول الفعلي هو من الحلمي إلى الواقعي، ولكنه ليس إلا الواقع المختلف المتولد عن الحلم في غرابته وجنونه، وفيضانه عن حدود الواقع الطبيعي الذي تضيق فيه مساحة الفن، وربما لهذا السبب يتحول في نهاية القصة من شكله الذي بدا واقعيا أو متحققا بشكل ما، إلى صيغة غرائبية فانتازية تعيده مجددا إلى ما يقترب من طبيعة المنبع الذي نشأ منه، أي طبيعة الحلم ومادته اللدنة القابلة للتشكل خارج حدود المنطق الواقعي.

وعلى صعوبة تلخيص هذه القصة يمكن القول إنها في جوهرها تجربة لقاء جنسي بين رجل وامرأة أو بين عاشقين يندمج الحسي والوجداني فيهما معا، في صورة اندغام كلي للجسد والروح معا، ترى المرأة حلما تلتقي فيه رجلها في الحديقة العامة، حيث يقصدانها منتصف الليل. وتنقل القصة تجربة تحقيق الحلم أو السعي إلى تطبيق الحلم على الواقع، فترصد أجواء الليل المشحون بالخوف والبرد والرغبات. كما تفسح مقطعا لحارس المحكمة والحديقة كأنه مشهد جانبي في اللوحة دون أن يندمج مع المشهد الأساسي أو يتداخل معه. وتتدرج القصة صعودا وتوترا وصولا إلى الالتحام الجنسي في الحديقة التي لم تعد مجرد حديقة ليلية موحشة: «لم يعد للوجود حدود خارج مدار الجسدين المتخففين من أثقال الثياب. لم يعد لبرد كانون أثره عليهما. كانا يهرسان بظهرهما ورق الأشجار المطقطق، وبتقلباتهما المتشنجة يمتزجان بتربة الأرض التي فاحت رائحتها

الخضراء لتدخل في جلدهما. قالت وهي تندغم مع كل عضلة في رجولته وقد طوقتها: إنه حبيبي. قال هو بينما يراها زبدا فائرا إذ سورته بساقيها: إنها مغامرتي حتى الأبد». الاندغام واللقاء الجنسي هنا يغدو أمرا مؤثرا في الوجود المحيط كله، كأنه فعل يصيب الموجودات كلها ولا يتوقف عند حدود الجسدين وحدهما، وحينما يهدآن يهدأ كل شيء وتعود الأشياء إلى إيقاعها. ولكن القصة لا تنتهي هنا عند حدود تحقيق المغامرة الليلية، وإنما تعود بنا إلى التوتر من جديد وتنعطف نحو نهاية غرائبية، ولكنها من منبع الحلم الذي رأته المرأة نفسها. «اقترب منهما وقع ثقيل! تذكرت فأدركت شطر حلمها الأخير، فاستدارت صوب الصوت القادم. رأتهما يقتربان بجسمين أبيضين بطيئين. لم تتحرك وتركت ظهرها العاري ملفوفا بذراع حبيبها النائم عشقا. هذا لم تذكره له. هذا الشطر من حلمها أبقته في سرها، إذ هو المغامرة حتى الأبد. لقد قالها. أجل...».

هل تحرك التمثالان الحجريان من موقعهما على بوابة المحكمة ليفترسا الجسدين الملتحمين ويهرسانهما بالتراب المبتل باللذة لتكتمل المغامرة بالموت؟؟ لا تقول لنا القصة تماما إن كان هذا المشهد هو مشهد حلمي رأته المرأة مجددا في حلمها إذ غفت في حضن حبيبها، أو أنها هنا تستعيد الحلم عبر التذكر وتخشى من أن يحدث أو يتحقق، أو أنه فعلا قد انتقل من شطر الحلم إلى شطر التحقق؟؟ تضعنا القصة في مساحة من الغموض الشفاف الذي يسمح بتعدد القراءات، ولكننا في كل حال أمام فعل غرائبي له دلالته المفتوحة المتعددة، فهل تراه يعبر عن خوف المرأة من الحب والجنس في مجتمع يمنعهما ويخاف منهما؟؟ أي أنه نتاج الفرق بين الرغبة والخوف. أم أنه عقوبة الواقع/ المحكمة لمن يطلب الحرية، عقوبة من

يسعى لتحقيق الحلم الممنوع، وانعكاس للخوف الكامن في المرأة نفسها فهو الشطر الآخر من حلمها بينما الشطر الأول هو شطر الرغبة. ولكنها في القصة تبدو متقبلة للعقاب مرحبة به غير آبهة بعدما حققت الشطر الأول عبر إطلاق الرغبات، إنه تجاور المركبات المتعارضة: الرغبة والخوف في داخل النفس، الحرية والكبت، الحب والموت. ومثل هذه المركّبات لا تمر عرضا بل يناسبها تماما التعبير الغرائبي الكابوسي الذي يكشف عن جوانيتها ويعيد النمط البدئي المتكرر: العقوبة التي ينالها البشر إذا ما انتصروا لتحقيق أحلامهم ورغباتهم، إنها الرغبة الأولى التي دفعت حواء وآدم للأكل من الشجرة المحرمة، شجرة المعرفة والجنس واللذة، وهنا كما يبدو تنويع تجريبي آخر على الجذر نفسه من جديد.

وفي (أسرار ساعة الرمل) قصتان وضعهما الكاتب في قسم واحد هما: مدن الماء، والأكتاف. يجمع بينهما جذر مضموني واحد هو الارتباط بالمقاومة والموضوع الفلسطيني، فالأولى تروي قصة صديقين مجندين يعبران الحدود الغربية (نهر الأردن) بقصد القيام بعملية فدائية ضد جنود الاحتلال. والثانية ذات صلة بترحيل الفدائيين ومن معهم بعد احتلال بيروت حيث حملتهم السفن وفرقتهم في بقاع شتى. وتروي القصة تفاصيل وأحداثا مرتبطة بواحدة من تلك السفن. وهذه المضامين بمعناها الخارجي مضامين مألوفة تناولها كتاب كثيرون قبل فركوح وبعده، ولذلك لا تكمن خصوصيتها في معناها الخارجي، وإنما تكمن في الجهد الكبير الذي بذله الكاتب ليخلق لكتابته لونا مختلفا ومنظورا مغايرا لقضايا «عامة».

وتنطلق (مدن الماء)❖ من لحظة اكتشاف أمرهما حيث تضاء طلقات

❖الأعمال القصصية، ص 459.

التنوير ويتعرضان لإطلاق الرصاص «أنير الليل فشبت الطلقات مدوية، وغطست الكائنات في رخاوة خوف غطاها. .» ثم تلتفت القصة إلى الوراء لتفسير ما أوصلهما إلى هذه الوضعية، وتتنقل في مشاهدها بين الماضي القريب والبعيد، من خلال التذكر والحوار والتداعي وتقنية الرسائل، كما يتعاون الراوي العليم مع الراوي المشارك (عيسى) في ملاحقة التفاصيل والتعبير عنها. وإذا كنا لا نلمس تفسيراً (عسكرياً) مقنعا لخروج المجندين المثقفين على الأوامر والقيام بعملية أشبه بحماقة عاطفية ، فإننا نلمس اهتمام القاص بالكشف عن وجدان الشخصيات وميولها العاطفية، وتكوينها الثقافي والشعري. كما نلمس الميل إلى المواربة من ناحية تأخير الوظيفة الوطنية لتتداخل مع المكونات العاطفية والإنسانية فلا تحتل الطبقة الأولى من القص، وكأن الكاتب يؤكد مجددا الطبيعة الإنسانية لشخصية المقاتل أو الفدائي، وأنه ليس أسطورة بل إنسان دفعته ظروفه إلى الفعل المقاوم دفعا، أما خارج ذلك وأثناءه فهو إنسان يحب ويكره ويخاف ويرتبك. .

وتصعّد القصة مع اهتمامها بالوجداني والعاطفي طبقة شعرية كثيفة من خلال الاستناد صراحة إلى الشعر حيث تقتبس مقاطع من شعر (زكريا محمد) وهو ما يذكرنا بصنيع الكاتب في قصص من تجارب سابقة كما في قصة (إحدى وعشرون طلقة للنبي). ويبدو أن العنوان نفسه يعود إلى ما ورد في أحد المقاطع التي وردت في القصة: (ترد هذه المقاطع مستعادة في ذاكرة عيسى حيث كان ينشدها مع فتاته مريم):

«إنها مدن الماء ما نبتغي

فاعتذر لحظة لخطاك

اعتذر للبساتين

أو للفتاة التي خاصمتك»

ومع هذه الطبقة الشعرية الصريحة تتداخل طبقة أخرى تتكون من خلال تركيب القصة نفسها وطريقتها في التعبير، حيث تقدم البطانة الوجدانية للشخصيات أكثر من متابعة الحدث أو تنميته، أو تتوقف عند بعض التفاصيل أو الاقتطاعات الجزئية لإضاءتها وتوسيع مساحتها بما يكسر هيمنة الموضوع «الكبير» أو «العام»، فتظل القصة محتفظة بشيء من الخصوصية التعبيرية ولا تسقط في التعميم، «صار عيسى وحيدا، من جديد. وحيدا وفي اللحظات الأولى لمرحلة دخوله، بلا وزن، إلى الغيمة التي تحركت صوبه. لقد سمح القمر الذي تشوه وجهه بنثار داكن من الغيوم العابرة، لواحدة أن تنفصل عنه. ترك لها أمر نزولها إلى ذلك الكائن المسمى عيسى. الكائن المرمي على خاصرة صخرة كأنما هو امتدادها، لكنه المتحرك في زمن نأمة لا تحسب. هي النأمة حيث صار فيها كل شيء لا شيء. نأمة التردد.. وانخساف الخوف وانعدام الوزن.. وهبوب رائحة البيت البعيد..».

الخاتمة

تفضي بنا هذه الصحبة مع تجربة إلياس فركوح القصصية إلى تأكيد موقع الكاتب وكتابته ضمن السياق الإبداعي العربي الراهن ، وقد شملت قراءتنا مختلف مفاصل هذه التجربة ابتداءً من ملامحها الأولى في نهاية عقد السبعينيات من القرن الماضي ، ثم تناولت الخطوات اللاحقة وصولاً إلى ما آلت إليه في السنوات الأخيرة .

وما يمكن لمثل هذه القراءة النصية أن تخلص إليه يتمثّل في حاجة القصة القصيرة المعاصرة إلى القراءة مرةً بعد مرة ، خصوصاً في مقابل ما يناله فن الشعر من اهتمام لأسباب تاريخية وثقافية متعددة ، وكذلك حظوة الرواية وهيمنتها في وقتنا الراهن . ومشكلة القصة القصيرة ليس في أنها تراجعت أو انسحبت كما يذهب بعض النقاد ، وإنما الأخطر من ذلك انصراف النقاد عن قراءتها والاهتمام بها ، رغم أنها ما زالت تنتج وتكتب ربما بشكل غير مسبوق كماً ونوعاً ؟ . وفي تجربة فركوح القصصية دلائل على تقدم القصة القصيرة ومكانتها الإبداعية ، ولا شك أن هناك طائفة كبيرة من الكتاب العرب ما زالت تؤمن بموقع هذا النوع وإمكاناته ، وتستثمر ما لم يستهلك من تلك الإمكانات ، وتنتج في ضوء ذلك مجموعات قصصية ترتبط بالسياق الحضاري والثقافي العربي ، وتجابه على طريقتها أسئلة الراهن المحرجة .

كتب فركوح الرواية والشعر والنّص ، وترجم ونشر شهادات ومقالات متنوعة ، ولا شكّ أن تجربته في مجال القصة القصيرة لا تنفصل

عن مختلف جوانب اهتمامه وإبداعه ، وهناك روابط كثيرة بين عالمه القصصي وجملة الإبداعات والكتابات الأخرى ، ولكنّ هذا الربط يحتاج سياقاً آخر للقراءة التي ستكشف عن تكامل عالم فركوح وشدة انسجامه واتساقه ، رغم أنه عالم إبداعي شكّاك وقلق ، ينهض على ثقافة الأسئلة لا الأجوبة ، ويقدم للقارئ تحديات متعددة على مستوى التأويل والتفسير ، وعلى مستوى الربط بين الأسئلة الرؤيوية والأشكال التقنية والجمالية التي تمظهرت فيها .

لقد اجتهدت هذه القراءة في دخول العالم القصصي لإلياس فركوح ، مع التركيز على النصوص نفسها ما أمكن ، ولكن من دون مبالغة في فكرة «عزل» النصوص ، لأن العمل الأدبي لا يمكن له أن يستقل أو ينفصل بشكل قاطع عن مرجعياته وخلفياته ، ولكن مقتضيات القراءة النقدية ولوازمها الفنية والجمالية تقتضي شيئاً من العزل النسبي لإتاحة الفرصة للتركيز على طبيعة الفن وحاجاته وطبائعه .

والمأمول في الختام أن تكون هذه القراءة النقدية رافداً من الروافد التي تساند تجربة فركوح وتجربة القصة القصيرة العربية عموماً ، وأن تسهم في تقديم بعض المفاتيح المعينة على فهمها والتواصل معها ، من دون أن ندّعي أن قراءتنا هي القراءة الوحيدة ، ولكنها على أية حال قراءة تقع في باب «الاجتهاد» النقدي كما تستند إلى مبدأ تعدّد القراءات والدلالات ، وهو مبدأ تسمح به قصص فركوح بل وتدعو إليه على نحو حاسم وجريء .

د. محمد عبيد الله

ـ رئيس قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة فيلادلفيا .

ـ عضو رابطة الكتّاب الأردنيين وجمعية النقّاد الأردنيين .

ـ أصدر في الشعر :

- مطعوناً بالغياب ، دار آرام ، عمّان ، 1993 .
- سحب خرساء ، دار مجدلاوي ، عمّان ، 2005.

ـ من إصداراته في النقد والدراسات :

- القوس والحنين (التجربة القصصية لمجلة الأفق الجديد المقدسية) ، وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله ، 2001.
- القصة القصيرة في فلسطين والأردن منذ نشأتها حتّى جيل الأفق الجديد ، وزارة الثقافة ، عمّان ، 2002.
- فلسطين في القصة القصيرة الأردنية ، دار أزمنة واللجنة الوطنية العليا لعمّان عاصمة للثقافة العربية ، عمّان ، 2002.
- فن المقالة (مشترك مع صالح أبو أصبع) ، دار مجدلاوي ، عمّان ، 2002.
- عالم بهاء طاهر (تحرير وتقديم) ، دار مجدلاوي ، عمّان ، 2005.
- بلاغة السرد (قراءات مختارة في القصة القصيرة الأردنية) وزارة الثقافة، عمّان ، 2005.
- شعرية الجذور (قراءات في شعر عز الدين المناصرة) ـ تحرير وتقديم ، دار مجدلاوي، عمان ـ 2006.
- بنية الرواية القصيرة ـ الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين ، دار أزمنة ، عمّان ، 2006 .

ـ شارك في تحرير ومراجعة معظم إصدارات كليّة الآداب والفنون بجامعة فيلادلفيا .

ـ أمين سرّ مؤتمر فيلادلفيا الدولي ـ جامعة فيلادلفيا . .

ـ أعدّ وقدّم برامج ثقافية بالتعاون مع الإذاعة الأردنية .

ـ شارك في مؤتمرات وملتقيات علمية ونقدية في عدد من الدول العربية .

مؤلفات إلياس فركوح

❖ **قصص**

ـ الصفعة ، 1978 .

ـ طيور عمّان تحلّق منخفضة ، 1981 .

ـ إحدى وعشرون طلقة للنبي ، 1982 .

ـ من يحرث البحر ، 1986 .

ـ أسرار ساعة الرمل ، 1991 .

ـ الملائكة في العراء ، 1997 .

ـ من رأيته كان أنا (الأعمال القصصية الستة في مجلد)، 2002 .

ـ شتاءات تحت السقف (مختارات) ، 2002 .

ـ حقول الظلال ، 2002 .

❖ **روايات**

ـ قامات الزبد ، الطبعة الأولى 1987 ، الطبعة الثانية ، المجلس الأعلى للثقافة/القاهرة 2005 .

ـ أعمدة الغبار ، 1996، ط2 2008 .

ـ أرض اليمبوس ، 2007 ، ط2 2008 .

❖ **كتابة / نصوص**

ـ ميراث الأخير ، 2002 .

❖ **شهادات ومقالات في الثقافة والكتابة**

ـ بيان الوعي المستريب : من جدل السياسي ـ الثقافي ، 2004 .

ـ أشهد عليّ، أشهد علينا (السرد، آخرون، المكان)، شهادات ، 2004 .

ـ النهر ليس هو النهر : عبور في أسئلة الكتابة والرواية والشعر ، 2007 .

❖ **ترجمات**

ـ موسيقيو مدينة بريمن ، قصة للأطفال ، الأخوان جريم ، 1984 .

ـ آدم ذات ظهيرة ، قصص مختارة ـ بالاشتراك مع مؤنس الرزاز ، 1989 .

ـ الغرينغو العجوز ، رواية (كارلوس فوينتس)، 1990 .

ـ ما هذا «البيت المشترك »؟ أو : غرف بلا جدران ، حوارات ، 1996 .

ـ نيران أخرى ، قصص لكاتبات من أمريكا اللاتينية ، بالاشتراك مع حنان شرايخة ، 1999 .

ـ جدل العقل : من حوارات آخر القرن ـ بالاشتراك مع حنان شرايخة (حوارات)، 2004 .

ـ القبلة ، مختارات قصصية ، 2004 .

ـ هكذا تكلّمت المرأة ، (حوارات) بالاشتراك مع حنان شرايخة ، 2005 .

ـ نساء وأكثر : السيرة تكشف ، والحوار يقول (حوارات)، 2008 .

ـ قطار بتاغونيا السريع ، (نوفيلا) ـ لويس سبولفيدا ، 2008 .

ـ الجزيرة العائمة ، بابلو ميدينا (شعر) ، 2008 .